

Durham E-Theses

*Je e(s)t les autres: transgressions textuelles,
déplacement littéraires et enjeux sociopolitiques du
transpersonnel dans l'oeuvre d'annie ernaux*

Hugueny-Léger, Elise

How to cite:

Hugueny-Léger, Elise (2007) *Je e(s)t les autres: transgressions textuelles, déplacement littéraires et enjeux sociopolitiques du transpersonnel dans l'oeuvre d'annie ernaux*, Durham theses, Durham University.
Available at Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/2005/>

Use policy

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a [link](#) is made to the metadata record in Durham E-Theses
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

Please consult the [full Durham E-Theses policy](#) for further details.

Academic Support Office, Durham University, University Office, Old Elvet, Durham DH1 3HP
e-mail: e-theses.admin@dur.ac.uk Tel: +44 0191 334 6107
<http://etheses.dur.ac.uk>

The copyright of this thesis rests with the author or the university to which it was submitted. No quotation from it, or information derived from it may be published without the prior written consent of the author or university, and any information derived from it should be acknowledged.

JE E(S)T LES AUTRES :

**TRANSGRESSIONS TEXTUELLES,
DÉPLACEMENTS LITTÉRAIRES
ET ENJEUX SOCIOPOLITIQUES
DU TRANSPERSONNEL
DANS L'ŒUVRE D'ANNIE ERNAUX**

by

Elise Hugueny-Léger

A thesis submitted for the degree of
Doctor of Philosophy

Department of French
Durham University
England

September 2007



17 APR 2008

ABSTRACT/RÉSUMÉ

A Poetics of Transgression:

Annie Ernaux and the Blurring of Boundaries

by Elise Hugueny-Léger

The purpose of this thesis is to focus on one of the main characteristics of Annie Ernaux's works, namely the blurring of boundaries between self and others. Basing my approach on Rimbaud's famous *Je est un autre* ("I is another person") as well as on Foucault's definition of transgression as a blurring of boundaries, I examine the various levels of transgression at work in Ernaux. My methodology includes a study of thematic and stylistic features, narrative strategies and identity, intertextuality, paratext and reader-response. My corpus includes not only Ernaux's works of fiction, semi-fiction or autobiography, but also various critical or journalistic pieces as well as interviews, including an unpublished interview with the writer.

The structure of my thesis reflects the blurring of boundaries between the private and the public spheres in Ernaux's works. Starting with the divisions at work within the first person (chapter 1), I then examine a semi-private sphere — the world of characters inspired by real life and by fiction — in chapter 2. The last three chapters explore more public areas: reader-responses (chapter 3), the interactions between the first person and the critics (chapter 4), and finally the potential of *journaux* — diaries as well as journalistic writings — in Ernaux (chapter 5).

In conclusion, I argue that the narrative voice in Ernaux is not only transpersonal, but also transgressive and trans-generic, and that the acts of reading and writing lie at the heart of the links between *je* (I) and *les autres* (others).

REMERCIEMENTS

Mes remerciements les plus chaleureux vont à ma directrice de recherche, Dr Marie-Claire Barnet, pour son soutien, son amitié, ses précieux conseils et sa disponibilité.

Je tiens à étendre mes remerciements à l'ensemble des membres du département de français de l'Université de Durham, et particulièrement au Professeur David Baguley, au Professeur Lucille Cairns et au Dr Catherine Dousteysier-Khoze pour leurs conseils. Merci également au personnel administratif.

Ma reconnaissance va à l'Université de Durham pour son soutien financier.

De nombreux échanges d'idées et de documents sur l'œuvre d'Annie Ernaux ont contribué à enrichir ce travail. Je tiens à remercier Isabelle Charpentier, Dr Alison Fell et Dr Edward Welch, ainsi que tous ceux et celles qui m'ont contactée pour me faire part de leurs points de vue sur l'œuvre d'Ernaux. Je suis par ailleurs reconnaissante à mes collègues et aux étudiants de l'Université de Durham qui ont permis aux questionnaires sur Ernaux de prendre forme.

Ma famille et mes amis n'ont pas cessé de témoigner leur intérêt et leur soutien pendant les différentes phases de ce travail. Qu'ils reçoivent mon affectueuse reconnaissance. Un grand merci à Alain Léger pour ses encouragements au quotidien.

Enfin, Annie Ernaux a été non seulement une source d'inspiration, mais également d'informations et d'encouragements. Je l'en remercie chaleureusement.

DECLARATION

I declare that no material presented in this thesis has previously been submitted for a degree at this or any other university.

The copyright of this thesis rests with the author. No quotation from it should be published without the written consent of the author and information derived from it should be acknowledged.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

L'œuvre d'Annie Ernaux ou la remise en question des frontières	1
--	---

CHAPITRE I

LES MOUVEMENTS DE SOI AUX AUTRES DANS LA SPHÈRE AUTOBIOGRAPHIQUE : JE E(S)T SES DOUBLES	11
--	-----------

I. Je e(s)t un autre	12
-----------------------------	-----------

I. 1. <i>Je est un autre, de Rimbaud à Ernaux</i>	13
---	----

I. 2. <i>Les dualités de celui ou celle qui (s')écrit</i>	27
---	----

II. Je e(s)t les autres	36
--------------------------------	-----------

II. 1. <i>Je, un sujet multiple</i>	36
-------------------------------------	----

II. 2. <i>De l'Autre aux autres</i>	44
-------------------------------------	----

II. 3. <i>La fusion entre je et les autres chez Ernaux</i>	53
--	----

Conclusion au chapitre I	57
---------------------------------	-----------

CHAPITRE II

JE E(S)T LES PERSONNAGES : IDENTIFICATION ET ANALYSE D'UNE RELATION ENTRE FUSION ET FISSION	59
--	-----------

I. Analyse des relations entre les narratrices et les figures parentales et valorisation des stratégies de transformation des personnages	61
--	-----------

I. 1. <i>Les parents</i>	62
--------------------------	----

I. 2. <i>Les représentations des figures maternelles : fusion et fission</i>	70
--	----

I. 3. <i>Les représentations des figures paternelles : évolutions et contradictions</i>	74
---	----

I. 4. <i>Les processus de transformation des figures parentales</i>	77
---	----

II. Les autres figures individuelles et collectives dans l'œuvre d'Ernaux : représentations et fictionalisations	82
---	-----------

II. 1. <i>Les partenaires (petits amis, mari, amants) : un dialogue masculin/féminin</i>	82
--	----

II. 2. <i>Les groupes et les anonymes</i>	89
---	----

II. 3. <i>Les personnages fictifs ou inventés : je est un personnage ou comment fiction et réalité s'informent</i>	100
--	-----

Conclusion au chapitre II	106
----------------------------------	------------

CHAPITRE III

DU JE DE L'AUTEURE AU JE DES LECTEURS : APPROPRIATIONS ET REJETS DE LA PREMIÈRE PERSONNE PAR LE LECTORAT	108
---	------------

I. Rôles et représentations de la lecture et du lectorat dans l'œuvre d'Annie Ernaux	111
---	------------

I. 1. <i>Le rôle de la lecture dans le parcours d'Ernaux</i>	111
I. 2. <i>Analyse sélective de références littéraires et de leurs enjeux dans l'œuvre d'Ernaux</i>	117

II. « Je t'aime, moi non plus » : des relations ambiguës entre je et le lectorat	125
---	------------

II. 1. <i>État des lieux de la relation entre je et les lecteurs</i>	128
II. 2. <i>Ambivalences et possibilités d'interchangeabilité entre je et le lectorat</i>	132
II. 3. <i>Entre identification et appropriation, une dialectique du don et de la perte</i>	138

III. L'intertextualité, garante d'un lien étroit avec le lectorat ?	144
--	------------

III. 1. <i>Personnages, intertextualité et liens avec le lectorat</i>	145
III. 2. <i>L'intertexte populaire dans l'œuvre d'Ernaux : l'exemple de la chanson</i>	147
III. 3. <i>Le rôle du lectorat dans la construction d'un réseau intertextuel</i>	151
III. 4. <i>Les limites à l'intertextualité</i>	155

Conclusion au chapitre III	157
-----------------------------------	------------

CHAPITRE IV

LA CRITIQUE À LA PREMIÈRE PERSONNE : UNE REMISE EN QUESTION DES FRONTIÈRES ENTRE JE ET LES AUTRES	159
--	------------

<i>La critique universitaire de l'œuvre d'Annie Ernaux</i>	161
--	-----

I. Quand je devient critique : du (para)texte au métatexte	165
---	------------

I. 1. <i>Une formation qui mène logiquement à un regard (de) critique</i>	165
I. 2. <i>Un regard critique sur le monde et les autres</i>	168
I. 3. <i>Le métadiscours et ses fonctions</i>	172
I. 4. <i>Dimension critique et paratexte</i>	181

II. Quand les critiques deviennent <i>je</i> : une remise en question des frontières entre <i>je</i> et la critique	194
--	------------

II. 1. <i>Un brouillage des pistes et des frontières entre je et la critique</i>	194
II. 2. <i>La critique, à la première personne</i>	203

Conclusion au chapitre IV	208
----------------------------------	------------

CHAPITRE V

ENTRE PRIVÉ ET PUBLIC : <i>JE</i> ET ENJEUX D'UNE ÉCRITURE JOURNALIÈRE ET JOURNALISTIQUE	211
---	------------

I. L'écriture journalière chez Ernaux : une remise en question des frontières entre objectivité et subjectivité	215
--	------------

I. 1. <i>L'usage du journal intime dans l'œuvre d'Ernaux</i>	215
I. 2. <i>Quand journaux extimes et journaux intimes se confondent</i>	223
I. 3. <i>Entre objectivité et subjectivité : les journaux extimes</i>	227

II. <i>Je</i> et enjeux de la presse et de l'écriture journalistique dans l'œuvre d'Ernaux	238
---	------------

II. 1. <i>Pas des « vrais » journaux : le rôle de la presse dans les journaux extimes</i>	238
II. 2. <i>Ernaux et le journalisme</i>	254

Conclusion au chapitre V	261
---------------------------------	------------

CONCLUSION

Le rôle de la lecture et de l'écriture dans les liens entre <i>je</i> et les autres	264
---	-----

APPENDICES

Appendice A. Questionnaire distribué à des étudiants de l'université de Durham et échantillon de réponses	270
--	------------

Appendice B. Entretien avec Annie Ernaux du 28 mars 2007	278
---	------------

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources primaires	297
I. 1. <i>Publications d'Annie Ernaux</i>	297
a. Ouvrages	297
b. Fragments d'écriture	297
c. Articles et chapitres	298
I. 2. <i>Entretiens avec Annie Ernaux</i>	299
I. 3. <i>Documents audiovisuels</i>	301
II. Sources secondaires	303
II. 1. <i>Sur Annie Ernaux</i>	303
a. Ouvrages, dossiers et thèses	303
b. Chapitres	305
c. Articles	308
d. Sites et pages Internet	313
II. 2. <i>Autres sources secondaires</i>	314
a. Sur l'écriture à la première personne	314
b. Sur l'écriture par les femmes et le féminisme	316
c. Autres sources secondaires	319
d. Autres sites et pages Internet	325

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Livres d'Annie Ernaux

CQDR : Ce qu'ils disent ou rien

ECC : L'Écriture comme un couteau : Entretiens avec Frédéric-Yves Jeannet

JDD : Journal du dehors

JNSP : « Je ne suis pas sortie de ma nuit »

LAV : Les Armoires vides

LE : L'Événement

LFG : La Femme gelée

LH : La Honte

LO : L'Occupation

LP : La Place

LVE : La Vie extérieure

PS : Passion simple

SP : Se perdre

UF : Une Femme

UP : Ernaux, Annie et Marc Marie, L'Usage de la photo

Appendices

EN : Hugueny-Léger, Elise, « Entretien avec Annie Ernaux », entretien non publié du 28 mars 2007 (Appendice B)

QU : Questionnaire distribué à des étudiants de l'Université de Durham et échantillon de réponses (Appendice A)

INTRODUCTION

L'œuvre d'Annie Ernaux ou la remise en question des frontières

« La littérature est prise dans son temps. C'est une chose qui me frappe énormément, parce que j'écris depuis longtemps. C'est s'apercevoir aussi, c'était très juste ce que disait Sartre 'quelque part, avec Malraux, je fais époque'.

Cette phrase est toujours très juste. On fait toujours époque, avec d'autres gens. »

Annie Ernaux¹

L'œuvre d'Annie Ernaux se situe à la croisée de questionnements littéraires, de débats controversés et de courants théoriques. Par sa dimension intrinsèquement contemporaine, c'est-à-dire ancrée dans son temps, elle projette un reflet actuel non seulement sur la société française mais également sur les enjeux de la littérature au début du vingt-et-unième siècle. Ernaux a publié son premier texte, *Les Armoires vides*, en 1974, trois ans après la publication de *L'Autobiographie en France*² par Philippe Lejeune, et au moment où ce dernier préparait un autre ouvrage critique qui allait bouleverser l'étude de l'écriture à la première personne : *Le Pacte autobiographique*³. Le texte *Les Armoires vides* a été publié avec la mention de « roman » abandonnée avec *La Place*. En tant que professeure enseignant

¹ EN 291.

² Ph. Lejeune, *L'Autobiographie en France* (Armand Colin, Cursus, Lettres, 1998 [1971]).

³ Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (Seuil, Poétique, 1975).



l'autobiographie, Ernaux a suivi, tout en gardant une grande indépendance critique, les débats et évolutions entourant l'écriture à la première personne. Elle a participé avec Lejeune à une émission pédagogique sur l'autobiographie⁴, a toujours fait preuve de recul envers le terme « autofiction », pour développer au fil des années une distance avec ses propres textes et proposer des termes critiques lui paraissant plus appropriés, comme le mot « auto-socio-biographie » (ECC 21). Non seulement il est extrêmement délicat de déterminer la valeur générique de l'œuvre d'Ernaux, mais cette difficulté est renforcée par les prises de position de l'auteure sur les enjeux de son œuvre. Les déclarations d'Ernaux semblent alors encourager les critiques soit à se conformer à ses affirmations, soit à s'en détacher avec fermeté. C'est ainsi que, ne voulant pas prendre le risque de devenir partisans de l'autobiographie, de l'autofiction ou de la fiction, de nombreux critiques ont noté que l'œuvre d'Ernaux touche à plusieurs genres ou courants sans en habiter aucun⁵.

Il faut admettre que choisir avec fermeté de classer l'œuvre d'Ernaux dans une certaine catégorie semble déboucher sur une impasse, ne serait-ce que dans la mesure où, l'auteure continuant à écrire et à publier, il n'est jamais certain que ses textes à venir ne viendront pas contredire, du moins nuancer, ses prises de position passées. Il est possible de suggérer que l'hybridité d'une œuvre et le doute qu'elle soulève quant à son appartenance générique l'excluent d'emblée du domaine de l'autobiographie. Par ailleurs, les différents visages du *moi* qui transparaissent chez

⁴ « L'Autobiographie », Cassette du C.N.E.D., avec la participation d'Annie Ernaux et de Philippe Lejeune. Émission présentée par Pascal le Guern, réalisée par Philippe Richard (Service audiovisuel, Futuroscope, 2002).

⁵ Voir par exemple Fabrice Thumerel : « Mais surtout cette œuvre franchit les lignes de démarcation entre disciplines et genres ». « Avant-propos : Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux », in *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, ed. F. Thumerel (Arras : Artois Presses Université, 2004), 11-36, 18. Alison Fell, dans son étude à *La Place et La Honte*, évoque « the hybrid form of her texts » (London : Grant & Cutler, Critical Guides to French Studies, 2006), 21. Pour des réflexions détaillées sur la valeur générique de l'œuvre d'Annie Ernaux, voir la section « Genre » d'A. Fell dans *Ibid.*, 21-37. Voir aussi Marie-France Savéan, « La question du genre », in *La Place et Une Femme* (Folio, Foliothèque, 1994).

Ernaux paraissent éloigner son œuvre d'une entreprise autobiographique traditionnelle. Les variantes qui constituent l'une des caractéristiques de l'œuvre d'Ernaux semblent appuyer les remarques d'Alex Hughes qui note que les notions de sincérité et de référentialité inhérentes au pacte autobiographique de Lejeune sont constamment compromises par les objectifs des écrivains⁶. Or comment ne pas définir comme autobiographique l'œuvre d'Ernaux, qui a pour matériau premier les souvenirs et expériences de l'auteure ? Comment ne pas lire son réseau intertextuel comme marqueur d'un pacte de lecture et d'interprétation ? Face à ces différentes pistes, sans opter pour un positionnement générique catégorique, j'évoque à plusieurs reprises dans ce travail les liens entre le projet d'Ernaux, sa mise en pratique, et la notion d'autofiction. Surtout, je considère essentiel de ne pas associer l'hybridité uniquement aux pratiques (auto)fictionnelles. En plaçant les questions d'évolution, de contradiction, et divers degrés de fictionalisation au cœur des possibilités de l'entreprise autobiographique, je souhaite définir l'œuvre d'Ernaux comme espace de transformations et de remises en question.

La prudence qu'il semble nécessaire d'adopter pour évaluer la valeur générique de l'œuvre d'Ernaux est en outre encouragée par une caractéristique de ses textes : la remise en question des frontières, que ce soit entre les genres, entre les classes sociales, entre les codes culturels, entre dimension publique et dimension privée. Cette thèse propose d'étudier les différentes facettes de cette remise en question des frontières, en choisissant de se concentrer sur les frontières entre *je* et les autres. Cet angle d'approche positionne l'œuvre d'Ernaux au cœur de débats actuels : débats postmodernes sur la notion d'identité, questionnements sur la place de l'autre et des autres dans l'écriture par les femmes, ainsi que sur les thèmes de la

⁶ A. Hughes, « Introduction », in *Heterographies : Sexual Difference in French Autobiography* (Oxford : Berg, 1999), 1-12, 2.

sexualité, de l'intime ou de la transgression qui semblent caractériser les œuvres des écrivaines françaises depuis les années 1990. Tout en se situant au cœur de ces questionnements, l'œuvre d'Ernaux résiste à toute généralisation. Si la notion d'identité telle qu'elle est développée chez Ernaux a des résonances postmodernes, je souhaite suggérer qu'elle peut également être lue comme une version revisitée de l'identité rimbaldienne. C'est le sens du titre de cette thèse, « *Je e(s)t les autres* », qui place les questions de dédoublement, de multiplicité, de quête, d'aliénation et d'altérité au cœur de l'identité chez Ernaux, que cette identité soit personnelle, collective ou narrative. La relation particulière instaurée entre *je* et les autres chez Ernaux invite également à penser la place jouée par son œuvre au sein des écrits par les femmes (*women's writings*) et des études critiques sur ces textes (*women's studies*⁷). Si ce courant d'études est proéminent en Grande-Bretagne et en Amérique du Nord depuis de nombreuses années, il est assez récent en France et s'est développé principalement, mais pas exclusivement, pendant la dernière décennie. Toutefois, il demeure marginal et relativement limité aux sciences sociales, comme l'ont noté Nathalie Morello et Catherine Rodgers⁸. La valorisation des textes d'Ernaux parmi ces travaux est incontestable. En effet, l'immense majorité des études sur les écrits par les femmes en France évoquent l'œuvre Ernaux, lui consacrant régulièrement un chapitre ou une section entière⁹. De plus, de nombreuses

⁷ Pour une définition, voir note 102 du chapitre 1, page 47.

⁸ N. Morello et C. Rodgers, eds, « Introduction », in *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?* (Amsterdam et New York : Rodopi, Faux titre, 2002), 7-45, 25. La thèse d'Isabelle Charpentier, première thèse en français sur l'œuvre d'Ernaux, en est une bonne illustration : influencée par ces courants, il s'agit d'une thèse de doctorat en science politique. *Une Intellectuelle déplacée : Enjeux et usages sociaux et politiques de l'œuvre d'Annie Ernaux (1974-1998)* (Amiens : Université de Picardie Jules Verne, 1999). Notons toutefois que les études féminines en France ont fait leur entrée dans le milieu universitaire dès 1974, avec la création par Hélène Cixous du Centre d'études féminines.

⁹ Voir par exemple Michèle Chossat, *Ernaux, Bâ, Redonnet et Ben Jelloun : Le Personnage féminin à l'aube du XIX^{ème} siècle* (New York : Peter Lang, Francophone Cultures and Literatures 37, 2002) ; Lorraine Day, « Class, Sexuality and Subjectivity in Annie Ernaux's *Les Armoires Vides* », in *Contemporary French Fiction by Women : Feminist Perspectives*, eds Margaret Atack and Phil

études sur Annie Ernaux, certaines d'entre elles comparatistes, sont ancrées dans une perspective féministe¹⁰. En revanche, la dimension typiquement féminine et les enjeux féministes de l'œuvre d'Ernaux sont sujets à des débats qui ont évolué selon ses publications¹¹.

En proposant un angle d'approche original sur l'œuvre d'Ernaux, je souhaite combler un espace laissé vacant par la critique universitaire ernalienne. Les études sur Ernaux se sont multipliées depuis le milieu des années 1990, à la fois dans le contexte anglo-saxon et plus récemment en France¹². La question de l'identité et du rapport entre *je* et les autres a été perçue par de nombreuses études critiques¹³. En particulier, l'aspect double du *je* des narratrices ernaliennes a été noté¹⁴, et parfois assimilé à la schizophrénie¹⁵. Le rôle des parents, et surtout de la mère, dans la constitution de l'identité a également été étudié¹⁶. Enfin, les approches sociologiques ont mis l'accent sur le rôle du lectorat dans la mise en place d'une identité complexe¹⁷. Cette thèse vise à élargir la portée de ces études en s'intéressant à l'identité d'un *je* qui sera

Powrie (Manchester : Manchester University Press, 1990), 41-55 ; Christian Garaud, « *Il est héritier qui ne veut* : Danièle Sallenave, Annie Ernaux et la littérature », in *Thirty Voices in the Feminine*, ed. Michael Bishop (Amsterdam : Rodopi, Faux Titre, 1996), 111-8 ; Diana Holmes, « Feminism and Realism : Christiane Rochefort (born 1917) and Annie Ernaux (born 1940) », in *French Women's Writing 1848-1994* (London : Athlone, Women in Context, 1996), 246-65.

¹⁰ C'est le cas de l'approche proposée par Siobhán McIlvanney dans *Annie Ernaux : The Return to Origins* (Liverpool : Liverpool University Press, 2001).

¹¹ J'évoque les caractéristiques de l'œuvre d'Ernaux par rapport aux études sur l'écriture par les femmes dans le premier chapitre, 44-9. Son positionnement par rapport au féminisme est évoqué dans le quatrième chapitre, 192-3.

¹² Un état des lieux plus détaillé de cette critique est proposé dans le chapitre 4, consacré aux relations entre *je* et la critique. Voir la section de l'introduction à ce chapitre intitulée « La critique universitaire de l'œuvre d'Annie Ernaux ».

¹³ Voir par exemple A. Fell : « Authenticity in Ernaux's inscriptions of selfhood is, rather, shown to be attainable only by situating the self in relation to the other(s) that impinge on an individual's existence. » « Recycling the Past : Annie Ernaux's Evolving *écriture de soi* », *Nottingham French Studies* 41:1 (Spring 2002), 60-9, 62.

¹⁴ F. Thumerel dans son avant-propos à *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux* souligne : « Que l'œuvre d'Annie Ernaux soit placée sous le signe de la dualité n'a rien de bien surprenant. », 17.

¹⁵ Voir Michèle Bacholle, « Chapitre 1 : Annie Ernaux », in *Un Passé contraignant : Double bind et transculturation* (Amsterdam et Atlanta : Rodopi, Faux Titre 182, 2000), 27-70.

¹⁶ La liste des études consacrées au rôle de la mère est fournie dans le deuxième chapitre, 70.

¹⁷ Voir en bibliographie les travaux d'Isabelle Charpentier.

tout à tour, ou simultanément, auteure, narratrice ou personnage. En dévoilant les différentes strates des rapports avec les autres, j'explore la diversité des relations entre *je* et les instances que sont les personnages, le lectorat, et la critique académique ou journalistique. L'originalité de ce travail réside non seulement dans une étude englobant ces différentes entités, mais également dans la mise en valeur des stratégies narratives qui façonnent les relations entre *je* et les autres, puisque aucune étude à ce jour n'a approché l'œuvre d'Ernaux dans son intégralité d'une perspective poétique. En plaçant mon travail sous l'influence de Rimbaud, je souhaite en effet me démarquer des approches ancrées dans une perspective de genre — ce qui inclut les discussions génériques ainsi que les *gender studies*. Tout en me positionnant par rapport à ces approches, je tiens à valoriser la dimension poétique de l'œuvre d'Ernaux et privilégier une approche critique poétique, c'est-à-dire de dévoilement de fonctionnement des textes.

Je et, mais également *je* est, voire *je* hais les autres : le dévoilement de ces stratégies va permettre de saisir la nature ambivalente de ces relations, et de mettre en relief les possibilités d'interchangeabilité entre *je* et les autres. Ces processus d'interchangeabilité jouent un rôle crucial dans le sens où ils éclairent la notion ernalienne de « *je* transpersonnel »¹⁸, tout en donnant sens aux transgressions évoquées dans le sous-titre de cette thèse. Les transgressions faisant l'objet de cette étude ne sont pas seulement les provocations ou subversions affichées sur les plans sexuels ou sociofamiliaux. Il s'agit aussi, et surtout, des bouleversements des frontières clairement définies, et souvent cloisonnées, qui définissent l'espace textuel. C'est en effet avec le sens foucaldien de transgression comme remise en question des

¹⁸ A. Ernaux, « Vers un *je* transpersonnel », *RITM* 6, Université de Paris-X (1993), 219-22.

frontières que je souhaite aborder l'œuvre d'Ernaux¹⁹. La définition de Foucault sera précieuse pour indiquer en quoi les procédés de transformation et d'interchangeabilité touchant *je* et les autres dans l'œuvre d'Ernaux ne s'inscrivent pas dans un système binaire d'oppositions, mais dans un espace hybride qu'est l'espace autobiographique. Il va sans dire que l'étude d'une œuvre ancrée dans son temps ne peut faire l'économie d'un regard sur les conséquences de ces transgressions au niveau de sa réception. La variété des approches choisies, dont le fil conducteur est le lien entre *je* et les autres, se trouve ainsi condensée dans le sous-titre de cette étude : « Transgressions textuelles, déplacements littéraires et enjeux sociopolitiques du transpersonnel dans l'œuvre d'Annie Ernaux ».

La méthodologie adoptée reflète les objectifs de ce travail. Le souhait d'étudier les différents visages de la première personne va de pair avec une analyse des textes variés (co-)écrits par Ernaux. Dans ce sens, les textes d'Ernaux publiés chez Gallimard forment la partie principale du corpus étudié, sans pour autant en constituer l'intégralité. Des articles, chapitres, contributions d'Ernaux jouent un rôle essentiel dans mon approche, de même que les entretiens écrits ou oraux auxquels l'auteure s'est livrée. Le recours à ces différents supports permet de confronter constamment les différents espaces d'expression que sont le (méta)texte, le paratexte et le péritexte. Sans jamais oublier la dimension thématique de l'œuvre d'Ernaux, mon travail porte en grande partie sur les stratégies employées par l'auteure pour consolider, ou fragiliser, le rapport entre soi et les autres. Je souhaite suggérer que le style choisi, les titres des œuvres, le réseau intertextuel dans lequel elles sont ancrées, le choix de supports spécifiques, les déclarations de l'auteure, son parcours et ses

¹⁹ Voir Michel Foucault, « Préface à la transgression », *Critique* 195-96 (août-septembre 1963), 751-69. Repris dans M. Foucault, *Dits et écrits* I, eds Daniel Defert et François Ewald (Gallimard, 2001 [1994]), 261-78.

objectifs, sont autant d'éléments cruciaux pour saisir la profondeur et la complexité du rapport entre *je* et les autres. En filigrane de ce travail, des approches théoriques sur l'écriture à la première personne, la notion d'identité, de personnage, de critique, la réception des textes permettent de mettre en relief l'originalité de l'entreprise d'Ernaux. Enfin, deux outils reproduits en annexe reflètent les objectifs de mon travail. Le premier document, une étude de la réception de l'œuvre d'Ernaux par des étudiants, a pour but d'illustrer les enjeux de la lecture de son œuvre. Le deuxième, un entretien inédit avec l'auteure, permet de confronter la parole de l'auteure à son œuvre, tout en proposant des réflexions sur des thèmes ou questions qui n'ont jusqu'alors pas été explorés lors d'entretiens.

Le premier chapitre permet d'éclairer la première partie du titre de cette thèse — « *je e(s)t les autres* » — en évaluant la spécificité du *je* ernalien par rapport au *je* rimbaldien. Cette approche comparatiste est couplée avec un contexte théorique permettant de souligner la singularité du *je* employé par Ernaux, à la fois en tant qu'auteure ou narratrice. Dans ce chapitre intitulé « Les mouvements de soi aux autres dans la sphère autobiographique : *je e(s)t ses doubles* », il s'agit de souligner que si l'entreprise autobiographique est inséparable d'un dédoublement de soi, la démarche d'Ernaux revêt le *je* d'un aspect multiple qui passe par le contact avec les autres. La deuxième section de ce chapitre évalue en quoi cette fusion entre *je* et les autres est spécifique ou non de l'écriture par les femmes, pour ensuite examiner les conséquences de cette fusion sur les plans littéraires et sociopolitiques. Les quatre chapitres suivants étudient, des plus virtuels aux plus réels — tout du moins en apparence — ces autres qui façonnent le *je* transpersonnel ernalien. L'angle d'approche de chacun de ces chapitres se veut novateur puisqu'il s'agit de mettre en valeur les rapports entre *je* et les autres, les raisons pour lesquelles *je* hais les autres,

ainsi que les stratégies par lesquelles *je* devient les autres. Ou, en d'autres termes, comment la spécificité du *je* ernalien réside dans sa capacité à endosser tour à tour, et souvent simultanément, les rôles de personnage fictif, lecteur assidu, critique avisé, ou journaliste acerbe.

Le deuxième chapitre, intitulé « *Je* e(s)t les personnages : identification et analyse d'une relation entre fusion et fission » s'intéresse aux relations ambiguës entre les narratrices d'Ernaux et les autres personnages. J'y évalue la valeur formative du contact avec les autres chez les narratrices d'Ernaux, pour mettre en valeur les processus de transformation des personnages par les narratrices. Le troisième chapitre propose d'explorer les relations diverses entre *je* et le lectorat, et d'éclairer ces relations grâce à l'analyse des stratégies et transgressions textuelles élaborées par l'auteure. Intitulé « Du *je* de l'auteure au *je* des lecteurs : appropriations et rejets de la première personne par le lectorat », ce chapitre éclaire la singularité de la réception des textes d'Ernaux par un contexte théorique ainsi qu'une analyse minutieuse des techniques narratives. La question de la réception est également centrale au quatrième chapitre, « La critique à la première personne : une remise en question des frontières entre *je* et les autres ». J'y souligne l'ambivalence du *je* ernalien face aux critiques, en mettant en relief les dispositions critiques de l'auteure-narratrice ainsi que le brouillage des frontières entre discours public et voix privée chez la critique universitaire ernalienne. Enfin, le dernier chapitre fonctionne en continuité avec cette dernière section par son titre même : « Entre privé et public : *je* et enjeux d'une écriture journalière et journalistique ». J'y propose une étude des relations entre *je* et le journalisme, ce qui englobe les différents types de journaux présents dans l'œuvre d'Ernaux : journaux intimes, journaux extimes, presse écrite, journalisme et entretiens. La mise en perspective de ces types de journaux au sein

d'un même chapitre permet de proposer une approche inédite de la remise en question des frontières entre privé et public, objectif et subjectif, soi et les autres, dans l'œuvre d'Annie Ernaux.

CHAPITRE I

Les mouvements de soi aux autres dans la sphère autobiographique : *Je e(s)t ses doubles*

« Soyez celui à qui l'on parle et qui est entendu. Une seule vision, variée à l'infini.

Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré. »

Paul Éluard¹

« À chaque être plusieurs *autres* vies me semblaient dues »

Arthur Rimbaud²

En mettant en relief la relation entre *je* et ses doubles, ce chapitre vise à poser les bases théoriques des notions de première personne et d'autre(s), en définissant ces termes par rapport à la formule de Rimbaud « je est un autre ». Il s'agit d'évaluer dans quelle mesure cette formule peut s'appliquer aux textes d'Ernaux, pour ensuite justifier le choix de l'expression « je e(s)t *les autres* », qui détermine l'angle d'analyse de ce travail. La première partie de ce chapitre a pour objectif de revisiter « Je est un autre » en rappelant la signification donnée par Rimbaud, pour ensuite esquisser un rapprochement entre le projet de Rimbaud et celui d'Ernaux en étudiant

¹ André Breton, René Char et P. Éluard, *Ralentir Travaux* (in P. Éluard, *Œuvres complètes* I, Gallimard, Pléiade, 1968 [Gallimard, 1930]), 267-87, 270.

² A. Rimbaud, « Délires II, Alchimie du verbe », *Une Saison en enfer*, in *Œuvres complètes*, ed. Pierre Brunel (Livre de poche, Classiques modernes, Librairie générale française, 1999 [1873]), 433.

également la formule « On me pense ». Dans un deuxième temps, la notion de dualité est appréhendée, en situant l'œuvre d'Ernaux dans le contexte théorique liant l'écriture, et *a fortiori* l'écriture de soi, à un processus de dédoublement de soi. Je souligne la spécificité de l'écriture d'Ernaux en évoquant certains des processus de dualité et de dédoublements à l'œuvre dans ses textes et sa démarche. La deuxième partie de ce chapitre propose un élargissement de la formule de Rimbaud en un « Je est *les* autres ». Après avoir montré que *je* n'est pas seulement une entité double mais bien multiple, j'analyse le passage de l'Autre aux autres chez Ernaux, écrivaine éprise de réalité. La fusion entre le *je* et les autres est enfin étudiée dans ses conséquences sur les plans littéraires, politiques et sociaux.

I. *Je e(s)t un autre*

Il est toujours délicat de déterminer quel *je* est évoqué dans des textes de nature autobiographique, puisque la définition même de l'autobiographie est la coïncidence entre auteur, narrateur et personnage³. Dans cette partie, le *je* qui fait l'objet de notre attention se réfère principalement aux auteurs Annie Ernaux ou Arthur Rimbaud. Le fameux « je est un autre » est directement relié au projet d'écriture de Rimbaud, le *je* étant celui du poète-créateur. C'est aussi parce que le *je* est celui de l'écrivain que l'on citera Annie Ernaux quand elle émet des commentaires sur sa propre écriture. Par la suite, aussi tentante qu'elle soit, cette posture consistant à se référer

³ Voir la définition, généralement acceptée et reconnue, qu'a donnée Philippe Lejeune de l'autobiographie : « Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de *l'auteur*, du *narrateur* et du *personnage*. » Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (Seuil, Poétique, 1975), 15.

uniquement au métatexte sera évitée, cette perspective ne suffisant pas à rendre compte de toutes les facettes du *je* surtout si elle n'est pas confrontée aux stratégies narratives⁴.

I. 1. Je est un autre, de Rimbaud à Ernaux

Afin d'étudier en quoi la formule « Je est un autre » peut s'appliquer à l'œuvre d'Annie Ernaux, j'esquisserai tout d'abord un rapprochement entre Rimbaud et Ernaux, en mettant en valeur la spécificité des projets des deux auteurs. La juxtaposition de Rimbaud et d'Ernaux peut surprendre, leurs expériences de lecture, objectifs, styles et contextes de production étant très éloignés. Or il serait peut-être encore plus surprenant d'utiliser la formule de Rimbaud sans en justifier la pertinence. Il est d'abord nécessaire de rappeler les principes de la voyance selon Rimbaud. Le contexte est le suivant : le 13 mai 1871, alors qu'il n'a pas encore dix-sept ans, Rimbaud définit les principes de son projet poétique dans une lettre à son ancien professeur, Georges Izambard. C'est là qu'apparaît la fameuse formule « Je est un autre. »⁵ Deux jours plus tard, il explicite ce projet dans une deuxième lettre du voyant, bien plus détaillée, à Paul Demeny. À cette époque, Rimbaud, épris de révolte, a déjà rencontré Verlaine et a effectué plusieurs fugues. Il écrit des poèmes depuis longtemps, s'inspirant de, et s'opposant à, des textes classiques et romantiques.

⁴ Si les passages autoréflexifs qui truffent l'œuvre d'Ernaux, ainsi que les entretiens auxquels elle a participé (dont le livre d'entretiens *L'Écriture comme un couteau : Entretiens avec Frédéric-Yves Jeannet* (Stock, 2003)) sont fort utiles, ils sont aussi un piège, puisqu'ils orientent la lecture dans la direction suggérée par l'auteure. Je reviens à cet aspect dans le quatrième chapitre, section I. 3., « Le métadiscours et ses fonctions. »

⁵ A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, 237.

La voyance du jeune poète s'est déjà manifestée sous des signes physiques et littéraires dès octobre 1870. Les lettres à Izambard et Demeny sont l'occasion pour Rimbaud d'explicitier la notion de voyance. Ce désir d'explication constitue une des originalités de cette entreprise, soulignant que la voyance de Rimbaud est une méthode clairement formulée, et non un délire. Le poète se propose en effet de « se fai[re] voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens* »⁶. Ce « système contrôlé par la raison »⁷ qu'est la voyance est explicité dans la lettre du 15 mai selon un plan clairement élaboré. Après un commentaire sur les types antérieurs de poésie, le poète propose la formule « Je est un autre », puis réfléchit à la notion d'introspection, définit la voyance et le dérèglement des sens, pour ensuite évoquer le langage à mettre en place pour y parvenir, ainsi qu'une réflexion sur la poésie nouvelle en opposition à la poésie romantique. L'objectif affiché par Rimbaud est de parvenir à une poésie objective, opposée au travail égotiste des romantiques axés sur la subjectivité des êtres. « Je est un autre » suggère que la poésie doit être non subjective — le poète qui se regarde — mais objective — soit littéralement tournée vers l'objet, l'autre. Cette démarche va de pair avec une conception nouvelle du langage. La méthode décrite et mise en pratique par Rimbaud consiste à aller au plus profond de son âme, à être prêt à dérégler ses sens pour revenir ensuite parmi les hommes et témoigner de son expérience. Avant de regarder les autres, il faut donc se regarder soi-même. Voir et dire sont deux activités inséparables, et le voyant dispose simultanément des deux capacités⁸.

⁶ *Ibid.*, 243.

⁷ Daniel A. de Graaf, *Arthur Rimbaud : Sa Vie, son oeuvre* (Assen, Pays-bas : Bibliothèque littéraire Van Gorcum, 1960), 56.

⁸ Voir Marc Eigeldinger, « La Voyance avant Rimbaud », in A. Rimbaud, *Lettres du voyant* (Genève : Textes littéraires français, Librairie Droz, 1973), 9-107, 54-5.

Lors de ce travail qui exige le déploiement des capacités cérébrales, le poète subit un dédoublement entre celui qui fait l'expérience de sensations et celui qui en est le réceptacle et qui ne sait jamais par avance de quoi ces sensations vont être composées, ni ce à quoi elles vont aboutir. Partagé entre le voyant et le scripteur, entre le voir et le dire, le poète est double, un dédoublement explicité avec la formule « On me pense »⁹. Cette phrase qui précède le fameux « je est un autre » place le *je* en position d'objet. Ainsi, le *je* rimbaldien devient un *non-moi*, ce qui renferme la signification de *autre*, dont il conviendra d'évaluer la pertinence concernant la démarche d'Ernaux. La deuxième conséquence, plus vaste, est la portée sociale et politique du poète. En s'intéressant à l'extérieur, il peut détenir une action directe sur le monde et l'histoire, dans la mesure où « la fonction spirituelle dont le voyant est investi se trouve souvent doublée d'une fonction politique et sociale, orientée vers la croyance en l'émancipation future de l'humanité et l'avènement d'une société meilleure »¹⁰.

Après ce rappel du contexte de production et de la portée des formules « Je est un autre » et « On me pense », il est possible de juxtaposer le projet de Rimbaud et celui d'Ernaux. Il va sans dire que le projet de Rimbaud, sa formulation, et ses conséquences directes — le recueil *Une saison en enfer*¹¹ — constituent une démarche unique, ayant atteint très rapidement une dimension mythique, que l'on ne saurait en aucun cas appliquer à l'entreprise, également originale et unique, d'Annie Ernaux. Les dissemblances entre les deux projets sont nombreuses, certaines évidentes, d'autres irréductibles. Tout d'abord, même si cela paraît aller de soi, il

⁹ A. Rimbaud, *Œuvres Complètes*, 237.

¹⁰ M. Eigeldinger, « La Voyance avant Rimbaud », in A. Rimbaud, *Lettres du voyant*, 101.

¹¹ In A. Rimbaud, *Œuvres Complètes*, 399-442.

convient de souligner l'écart temporel qui sépare les deux écrivains¹². Cet écart reflète des contextes littéraires, sociaux et politiques de production extrêmement éloignés. Plus de cent ans séparent « Je est un autre » du premier livre publié par Annie Ernaux, *Les Armoires vides*. Quand il émet son manifeste, Rimbaud n'a pas dix-sept ans, il est imprégné de romantisme même s'il va chercher à s'en détacher. En outre, sa sensibilité littéraire le conduit du côté de la poésie. Ernaux, quand elle publie son premier roman, a deux fois l'âge de Rimbaud en 1871. A l'heure où nous écrivons, elle a déjà une longue carrière littéraire derrière elle, ayant publié une quinzaine de livres, suscitant maints travaux critiques, et ayant fait son apparition dans les manuels scolaires. Ces auteurs sont éloignés par un siècle de remise en question totale de la poésie par les surréalistes et du roman par le Nouveau Roman.

Une autre distinction que l'on ne peut omettre dans le contexte d'étude d'une *écrivaine* est la dimension sexuée des deux auteurs et ses conséquences sur l'identité du *je* qu'ils emploient. De l'identité sexuée et sexuelle de Rimbaud, nous connaissons sa liaison avec Paul Verlaine. Le penchant de Rimbaud pour les hommes était déjà visible à l'adolescence. L'identité du *je* de « je est un autre » peut être lue en corrélation avec plusieurs éléments : tout d'abord, la voyance inclut un dérèglement de tous les sens, ce qui veut dire que Rimbaud va, selon ses propres termes, « s'encraper »¹³. Expérimenter « toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie »¹⁴ va conduire le poète à fréquenter les filles et à connaître intimement des animaux¹⁵. D'autre part, lorsque Rimbaud écrit sa lettre du voyant, il met une majuscule au *je* : « Car Je est un autre. » est la phrase exacte utilisée dans la lettre à

¹² À titre de rappel, Rimbaud est né en 1854 et mort en 1891. Ernaux est née en 1940 à Lillebonne en Normandie.

¹³ A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, 237.

¹⁴ *Ibid.*, 243.

¹⁵ D. A. de Graaf, *Arthur Rimbaud : Sa Vie, son œuvre*, 55.

Paul Demeny¹⁶. La majuscule insiste sur la valeur collective du *je*, non dans le sens où n'importe quel individu pourrait être *je* (selon Rimbaud, on ne devient pas poète, on naît poète¹⁷), mais dans la mesure où le *je* du poète est imprégné d'images, souvenirs, et sensations, qu'il a puisés dans l'inconscient collectif et ses mythes en se regardant¹⁸.

Il serait tentant de voir, dans le *je* employé par Ernaux, une représentation de la condition féminine au vingtième et au début du vingt-et-unième siècles¹⁹. La dimension autobiographique de ses textes ainsi que l'intérêt d'Ernaux pour la condition féminine donnent une grande visibilité à cet aspect sexué. Ernaux a ainsi écrit : « J'ai une histoire de femme, par quel miracle s'évanouirait-elle devant ma table de travail, ne laissant qu'un écrivain pur [...] » (ECC 99). Pourtant, la plupart des expériences décrites relèvent de sensations dépassant les genres et même les époques. Ernaux place beaucoup plus l'accent sur les divisions sociales que sur les divisions hommes/femmes, même si ces dernières sont représentées dans son œuvre²⁰. Dans un entretien, elle explique la valeur qu'elle souhaite donner au *je* de ses textes :

¹⁶ A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, 242.

¹⁷ « [...] il faut être fort, il faut être né poète, et je me suis reconnu poète », in *Ibid.*, 237.

¹⁸ Selon Eigeldinger reprenant les théories de Carl Jung, « l'inconscient collectif recèle les images de la vie universelle, les représentations et les structures héritées des temps originels de l'humanité. » M. Eigeldinger, « La Voyance avant Rimbaud », in A. Rimbaud, *Lettres du voyant*, 105. Pour la notion de mythe chez Ernaux, voir chapitre 2, 80-2.

¹⁹ Certaines analyses vont dans ce sens. Voir Michèle Bacholle, « Passion simple d'Annie Ernaux : vers une désacralisation de la société française ? », *Dalhousie French Studies* 36 (Fall 1996), 123-34 ; Michel Bozon, « Littérature, sexualité et construction de soi : Les Écrivaines françaises du tournant du siècle face au déclin de l'amour romantique », *Australian Journal of French Studies* 42:1 (Winter 2005), 6-21. Dans leur introduction à l'ouvrage *Contemporary French Fiction by Women : Feminist Perspectives*, Margaret Attack et Phil Powrie déplorent ce type d'approche : « Women writers do figure increasingly on courses, but rarely because they are women writers. It is because they have written texts which, it is considered, can service cultural studies or area studies courses. [...] Literature as sociology. Literature as illustration. Literature as data. Not literature as revaluation of experience from a women's perspective, or a revaluation of patriarchal discourse. » (Manchester and New York : Manchester University Press, 1990), 4.

²⁰ La primauté du social sur le sexuel a été exprimée à maintes reprises par Ernaux. Mais ces deux niveaux sont en fait imbriqués, comme l'a noté Ernaux : « Ensuite, c'est la différence de classe sociale sensible dans le corps féminin qui m'a le plus intéressée, je crois. » Monika Boehringer, « Écrire le dedans et le dehors : Dialogue transatlantique avec Annie Ernaux », *Dalhousie French Studies* 47 (Summer 1999), 165-70, 165.

« Le *je* que j'utilise me semble une forme impersonnelle, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de l'« autre » qu'une parole de « moi » »²¹. Si cette affirmation ne peut s'appliquer pleinement à tous les textes d'Ernaux²², elle souligne bien la singularité du projet de l'écrivaine.

Chez les deux auteurs, *je* dépasse donc l'écrivain, mais de manière différente : *je* devient autre chez Rimbaud, tandis que le *je* d'Ernaux inclut l'autre. La différence la plus notable entre les deux projets ne se situe pas tant au niveau du *je* qu'au niveau de l'autre. Chez Rimbaud, à cause du processus de dédoublement entre celui qui voit et celui qui dit, « le moi du poète devient *un autre*, un non-moi par une projection au niveau de la psyché collective, en agrandissant son être à l'échelle du cosmos et de l'humanité, en puisant son inspiration dans le réceptacle de « l'âme universelle » »²³. L'autre dont parle Ernaux dans son article « Vers un *je* transpersonnel » est au contraire si proche du *je* que cela en devient troublant. « Inquiétante étrangeté »²⁴ dans les deux cas : parce que *je* se reconnaît dans l'autre chez Ernaux, parce que *je* ne se reconnaît plus chez Rimbaud.

Enfin, la conception du langage qui accompagne leurs projets varie considérablement de Rimbaud à Ernaux. Le langage, chez Rimbaud, doit être compris comme langage poétique au sens étymologique du terme. Rimbaud est poète, c'est-à-dire créateur, comme le souligne le terme grec *poiêsis* (création, acte de créer) qui a conduit à la notion de poésie. Il doit être conscient du langage qui lui provient de cet autre pour en faire une œuvre accessible²⁵. Ernaux a, quant à elle, mis en place

²¹ A. Ernaux, « Vers un *je* transpersonnel », *RITM* 6, Université de Paris X, (1993), 222.

²² Lorsqu'elle traite du thème de l'avortement dans *L'Événement*, il est évident que les sensations décrites par la narratrice s'adresseront en majorité au lectorat féminin.

²³ M. Eigeldinger, « La Voyance avant Rimbaud », in A. Rimbaud, *Lettres du voyant*, 105.

²⁴ Voir Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais* (Gallimard, Folio essais, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, 1985 [1919]), 209-63.

²⁵ Voir commentaire de G. Schaeffer aux *Lettres du voyant*, 158.

au fil des années une « écriture plate »²⁶ où le langage permet d'évoquer des expériences ou sensations sans les dénaturer ni trahir sa classe d'origine. Son style est en apparence épuré, dénué de métaphores, d'images ou de jeux sur le langage qui sont certaines spécificités du langage poétique. En apparence uniquement : cette auteure, qui peut passer plusieurs heures à travailler une phrase, parvient à glisser du poétique au cœur d'un ton factuel, comme le remarque Michelle Bacholle quand elle analyse une phrase de *La Femme gelée* comme une strophe de poème²⁷. Cette dernière nuance, soulignant un point commun entre Ernaux et Rimbaud, nous amène à évaluer en quoi ces deux auteurs présentent des objectifs et méthodes comparables.

Une des caractéristiques de Rimbaud et d'Ernaux — et de nombreux autres écrivains — est leur aspect novateur, leur capacité à transgresser. Le jeune Rimbaud se place en rupture avec tous les autres poètes, sauf peut-être Baudelaire²⁸. Au lieu de concevoir la poésie comme expression d'une subjectivité, il se pose en novateur en proposant une poésie objective. Désir de subversion visible également chez Ernaux : quoi, *a priori*, de plus subjectif que le genre autobiographique, propice à l'épanchement des sentiments et des souvenirs²⁹ ? Pourtant, Ernaux se place en décalage par rapport à ces attentes en utilisant la démarche autobiographique afin de déceler ce qu'il y a de plus collectif dans ses expériences, effectuant parfois un véritable travail d'archiviste. Elle cherche par ailleurs à transcrire ces éléments de

²⁶ Le concept d'*écriture plate* a été introduit par Ernaux elle-même, dans *La Place*, lorsqu'elle s'est trouvée confrontée au problème d'écrire la vie de son père, sans pour autant la trahir en l'embellissant : « Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante. L'écriture plate me vient naturellement, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles. » (LP 21).

²⁷ Voir M. Bacholle, « Chapitre 1 : Annie Ernaux », in *Un Passé contraignant : Double bind et transculturation* (Amsterdam et Atlanta : Rodopi, Faux Titre 182, 2000), 27-70, 46.

²⁸ Ainsi Rimbaud affirme-t-il dans la lettre à Georges Izambard : « [...] Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu. » (*Œuvres Complètes*, 248). Rimbaud admirait en particulier le souhait de Baudelaire que le poète se doublât d'une conscience critique.

²⁹ Pour des analyses sur la question de l'autobiographie, outre *Le Pacte autobiographique* de Lejeune, on se référera, du même auteur, à *L'Autobiographie en France* (Armand Colin, Coursus, Lettres, 1998 [1971]). Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone abordent la question de la subjectivité et du retour sur soi dans « Un récit rétrospectif », in *L'Autobiographie* (Armand Colin, U, 1997), 26-34.

manière objective. Même si l'écriture d'Ernaux n'est pas purement autobiographique mais plutôt « auto-socio-bio-graphique » (ECC 21), l'auteure ne renie pas son appartenance au genre devenu tel grâce à Rousseau, ni l'héritage qu'elle tient de l'auteur des *Confessions*³⁰. Dans cette mesure, la transgression selon Ernaux ne doit pas se lire comme remise en question complète du genre autobiographique ni tentative de dépasser ce genre. Au contraire, le projet d'Ernaux participe à un enrichissement de la définition de l'autobiographie en y incluant une ouverture sur les autres et un facteur d'hybridité déterminant. Au lieu de se conformer à, ou de contredire, les caractéristiques du genre autobiographique, Ernaux se positionne par rapport aux limites de ce genre « selon un rapport en vrille dont aucune effraction simple ne peut venir à bout »³¹, pour citer Foucault dans sa *Préface à la Transgression*. C'est cette valeur transgressive qui explique pourquoi l'entreprise d'Ernaux est parfois considérée comme autofictionnelle, puisque, comme l'autofiction, elle sème le doute dans l'esprit des lecteurs quant à sa dimension générique. Chez Rimbaud, la transgression est également perçue non comme franchissement catégorique des frontières, mais comme jeu subtil avec les limites. La poésie de Rimbaud, en effet, « contient la décision de rester sur la barre d'une transgression jamais totalement accomplie, toujours distante de la réalisation de son désir. »³² La définition foucaldienne de la transgression est donc éclairante pour saisir les enjeux de l'écriture d'Ernaux et un des points communs entre Ernaux et Rimbaud. Chez ces deux auteurs, la transgression ne se définit pas par rapport à un

³⁰ Le lien qui unit Ernaux à Rousseau est analysé en détail au chapitre 3, section I. 1.

³¹ Michel Foucault, « Préface à la transgression », *Critique* 195-96 (août-septembre 1963), 751-69. Repris dans M. Foucault, *Dits et écrits I*, eds Daniel Defert et François Ewald (Gallimard, 2001 [1994]), 261-78, 237.

³² Jean-Luc Steiner, *La Poésie et ses raisons* (José Corti, 1990), 27.

système bipolaire, mais comme un mouvement rendant les limites confuses, mouvantes, entremêlées.

Annie Ernaux, tout comme Arthur Rimbaud, est souvent perçue comme porte-parole : « porte-parole des dominés »³³, mais aussi d'une génération. Ce statut est doublé d'une dimension mythique, d'un sentiment d'être investi d'une mission, de vivre pour raconter et de raconter pour vivre. En affirmant qu'on ne peut devenir poète-voyant, Rimbaud s'entoure d'une aura d'élu. Ernaux, même si elle le formule différemment, ressent également que toutes les expériences qu'elle subit ne sont là que pour qu'elle en témoigne. Consciente qu'elle « sacralise trop l'écriture »³⁴, Ernaux a recours à ce moyen d'expression car elle a le sentiment de devoir véhiculer une expérience unique³⁵. Pour en témoigner, une langue appropriée s'impose. Rimbaud comme Ernaux ont une vision mythique du langage, l'écrivaine en affirmant rechercher une « langue originelle » à travers son activité d'écrivain (*ECC* 90), le poète en prophétisant : « Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! »³⁶ Faut-il lire dans ces déclarations des traces d'orgueil, reflets de *l'hybris* des écrivains ? Ernaux ne renie pas sa vision mythique de l'écriture, tout en sachant qu'elle contribue à la figure traditionnelle de l'écrivain :

Sans doute, il y a un mythe de l'écriture et de la souffrance — Flaubert ! —, de la quête prométhéenne — Rimbaud... — auquel on peut être tenté de se rattacher, dans une attitude, il faut l'admettre, parfois agaçante. Mais c'est vrai, j'envisage l'écriture comme un moyen de connaissance, une espèce de mission, celle pour laquelle je serais née, donc

³³ Fabrice Thumerel, « Littérature et sociologie : *La Honte* ou comment réformer l'autobiographie », in *Le Champ littéraire français au XX^{ème} siècle : Éléments pour une sociologie de la littérature* (Armand Colin, U, 2002), 83-101, 83.

³⁴ Claire-Lise Tondeur, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review* 69:1 (October 1995), 37-44, 43.

³⁵ Voir *EN* 282 : « Écrire, c'est un peu ça : j'ai des choses à dire, et moi seule je peux les dire. »

³⁶ A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, 246.

aller toujours le plus loin possible, sans savoir ce que cela signifie vraiment. (ECC 155)³⁷

L'évocation directe de Rimbaud dans cet extrait nous invite à mesurer toute l'ampleur de l'influence du poète sur l'auto-socio-biographe.

Ernaux accordant une grande importance à la définition de son propre projet, il est naturel que ce soient les démarches et objectifs qui l'interpellent le plus chez les écrivains qui l'ont marquée. En 1963, alors qu'elle fait des études de lettres, elle émet dans son journal intime le désir de « venger sa race », formule dont elle n'a réalisé que plus tard qu'elle l'avait sûrement empruntée à Rimbaud³⁸. Le fait qu'elle ait inconsciemment repris à son compte cet extrait du poème « Mauvais sang » de *Une saison en enfer* ne surprend guère quand on sait que ce recueil est la mise en pratique la plus explicite des méthodes exposées dans les lettres du voyant. Une autre influence capitale dans la démarche d'Ernaux est celle du surréalisme, mouvement auquel elle a consacré son mémoire de maîtrise (sur « la femme chez les surréalistes ») et avec lequel elle partage un désir de subversion. On connaît l'influence qu'a eue Rimbaud sur Breton, et je reviendrai sur le rôle que Breton a joué dans la formation intellectuelle d'Ernaux. Citons l'enthousiasme de cette dernière quand elle a découvert le surréalisme : « Bien entendu, j'ai fait mienne instantanément la formule de Breton : '*Changer la vie*, a dit Rimbaud, *Transformer le monde*, a dit Marx, ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un.' » (ECC 72).

L'aspect rimbaldien qui a le plus fortement influencé Ernaux est donc son projet, qui

³⁷ Dans *L'Usage de la photo*, Marc Marie joue avec les limites de cette dimension en disant à Ernaux « Tu n'as eu un cancer que pour l'écrire. » (UP 56).

³⁸ « Sans doute inspirée par le 'je suis de race inférieure de toute éternité' de Rimbaud, je note le 14 janvier : 'je vengerai ma race', en l'opposant à celle des 'étudiants bourgeois' ». A. Ernaux, « Vocation ? », *La Faute à Rousseau* 20 (février 1999), 33-5, 33. La citation en question est : « Il m'est bien évident que j'ai toujours été race inférieure ». « Mauvais sang », in A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, 412-9, 413.

dépasse de loin la littérature et ouvre sur une portée sociopolitique. Peut-on pour autant parler d'une « voyance » ernalienne ?

Le projet d'Ernaux, tout comme celui de Rimbaud, est réfléchi, cohérent, et explicité régulièrement par l'auteure lors d'entretiens, d'articles ou de digressions métalittéraires. Surtout, il comporte une démarche introspective originale incluant la vision des choses avant de les transformer par écrit, et n'ayant pas pour objectif premier une meilleure connaissance de soi. Tout comme le poète double qui ne sait jamais de quoi les messages qu'il reçoit seront faits, Ernaux ne sait jamais à quoi s'attendre quand elle écrit. Même si le matériau de son écriture est prévisible — il s'agit de traiter de ses propres expériences — la manière de les relater, la valeur de ces expériences ainsi que le degré d'intimité auquel l'auteure se livre peuvent varier considérablement d'un livre à un autre. Ernaux cherche à aller au plus profond de ses souvenirs et sensations pour en extraire une essence universelle et collective. Elle a expliqué que le processus qui précède l'écriture consiste à descendre dans la mémoire et y rester jusqu'à « éprouver la vision » des choses³⁹. Ce processus qui exige beaucoup de concentration fait-il d'Ernaux une « voyante » ? Il serait hasardeux de reprendre ce terme; en revanche, on peut affirmer que *voir* — que ce soit re-voir grâce à la mémoire ou observer scrupuleusement le réel — constitue une donnée fondamentale de son projet, comme elle l'affirme : « Je ne peux pas écrire sans 'voir', ni 'entendre', mais pour moi c'est 'revoir' et 'réentendre'. Il n'est pas question de prendre telles quelles les images, les paroles, de les décrire ou de les citer. Je dois les 'halluciner', les rabâcher... » (ECC 41). Il s'agit donc d'offrir un

³⁹ Lors de l'émission « Annie Ernaux », *Histoires d'écrivains* (réalisée par Timothy Miller, Ministère de la Culture et de la Communication, La Cinquième, MK2 TV, 2000).

témoignage⁴⁰, ce qui coïncide avec la définition du voyant que Schaeffer applique à Rimbaud :

Emprunté au vocabulaire biblique, le terme *voyant* désigne clairement celui qui, après avoir exploré son âme jusque dans les recoins les plus mystérieux, et lui avoir fait subir toutes les expériences possibles, parvient à voir les secrets cachés à l'homme ou à l'artiste paresseux, et, poète, revient de l'inconnu pour décrire, pour témoigner.⁴¹

Pour adapter le très beau titre du recueil d'Éluard *Donner à voir*⁴², on pourrait dire que chez Ernaux, il ne s'agit pas tant de donner à voir que de voir pour donner⁴³.

Le récit *L'Événement* est probablement le texte d'Ernaux dans lequel elle est allée le plus loin dans sa démarche consistant à voir, écrire et donner. Afin de voir au mieux des sensations et images datant de presque trente ans — publié en 2000, *L'Événement* relate des faits datant de 1963 — Ernaux a dû mener à bien une démarche particulièrement exigeante. Admiratrice, tout comme Rimbaud⁴⁴, de la démarche introspective de Rousseau⁴⁵, Ernaux est allée au plus profond d'elle-même pour retracer le contexte qui a entouré son avortement. Au début de *L'Événement*, elle décrit en ces termes la méthode qui va être la sienne : « Je m'efforcerai par-dessus tout de descendre dans chaque image, jusqu'à ce que j'aie la sensation physique de la 'rejoindre', et que quelques mots surgissent, dont je puisse dire, 'c'est

⁴⁰ Voir EN 281 où elle s'exprime sur la notion de témoignage.

⁴¹ A. Rimbaud, *Lettres du voyant*, 164.

⁴² Paul Éluard, *Donner à voir*, in *Œuvres complètes I* (Gallimard, Pléiade, 1968 [Gallimard, 1939], 917-1004).

⁴³ Dans cette partie, je me concentre sur le *voir* chez Ernaux. *Donner* est une donnée également cruciale, à laquelle je reviens dans le chapitre 3, section II. 3.

⁴⁴ D. A. de Graaf, *Arthur Rimbaud : Sa Vie, son œuvre*, 45.

⁴⁵ Par leur démarche consistant à regarder l'extérieur pour trouver des signes de soi, les journaux extérieurs semblent remettre en question cette démarche. Dans *La Honte* au contraire, c'est dans ses souvenirs que l'auteure trouve les signes de réalité qu'elle recherche. Il est possible de lire dans cette contradiction apparente la condition même d'une meilleure compréhension de soi, ce qui passe par l'interaction entre le privé et le public. Cet aspect est développé en détail dans le dernier chapitre.

ça'. » (LE 27). Adéquation parfaite entre les mots et les choses telles qu'elles ont été ressenties, voilà ce que recherche Ernaux. L'émotion provoquée par l'écriture est le signe qu'elle a atteint cette adéquation, qu'elle a trouvé non seulement la vérité qu'elle cherchait, mais également les autres, « chaîne invisible » de femmes qui sont indissociables de ce qu'elle a vécu (LE 43). Le récit s'écarte alors de l'histoire individuelle pour réaliser que destin personnel et Histoire sont inéluctablement liés. Ernaux pose donc la vision comme l'un des principes de son écriture, au même titre que le souci d'objectivation et de réalité. Sa « voyance » n'a pas la même envergure que celle de Rimbaud, même si dans les deux cas, la dimension sociale de l'écriture est une donnée primordiale. Le projet d'Ernaux est fondé sur un délicat processus d'auto-objectivation qui pose la question de la place d'autrui dans la cette démarche. Afin d'examiner le rôle de l'autre dans le travail d'écriture, je souhaite évaluer la pertinence de la formule rimbalienne « On me pense » dans le cadre de la démarche d'Ernaux.

Dans la première lettre dite du voyant, celle adressée à Georges Izambard et datant du 13 mai 1871, Rimbaud écrit :

« C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire : On me pense. — Pardon du jeu de mots. —

Je est un autre. »⁴⁶

Cette formule rappelle le dédoublement du poète et le sentiment d'inquiétante étrangeté qui l'habite : « On désigne l'acteur mystérieux qui fait éclore la pensée poétique et signale le dédoublement de l'esprit créateur, subjectif et objectif, conscient surtout qu'une part de son œuvre lui vient de l'intelligence universelle. »⁴⁷

Ernaux donne à ses textes autobiographiques une dimension toute collective,

⁴⁶ A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, 237.

⁴⁷ G. Schaeffer, in A. Rimbaud, *Lettres du voyant*, 127.

puisqu'elle souhaite soit objectiver ses expériences et sensations, soit reconnaître chez les autres des comportements qui l'interpellent. Cette dernière démarche est particulièrement visible dans ses deux journaux « extimes »⁴⁸ : *Journal du dehors* et *La Vie extérieure*. Dans ces textes, Ernaux cherche à trouver chez les autres des traces d'elle-même. À travers sa démarche, le sujet de l'analyse devient objet, et vice-versa. C'est ce que remarque Marina Ionescu dans son article intitulé « *Journal du dehors* d'Annie Ernaux : 'je est un autre' » :

[...] au fur et à mesure qu'elle s'engage dans sa quête du réel, l'écrivain ethnologue se rend compte que la croisée de l'Autre déclenche en elle des émotions qui menacent l'objectivité de son discours. [...] À la différence de beaucoup d'ethnologues qui présentent l'altérité en termes d'opposition, Annie Ernaux établit un rapport intéressant entre le Même et l'Autre : l'Autre s'avère être le dépositaire d'une partie de notre propre histoire, tout comme le Même détient une partie de l'histoire de l'Autre.⁴⁹

La recherche de l'altérité constitue bien l'un des objectifs d'Ernaux, comme elle l'a noté : « Au fond, le but final de l'écriture, l'idéal auquel j'aspire, c'est de penser et de sentir dans les autres, comme les autres — des écrivains, mais pas seulement — ont pensé et senti en moi. » (ECC 44). « On me pense » semble donc convenir au projet d'Ernaux, même si ce « on » reste à définir. Dans les chapitres qui suivent, je souhaite montrer que « on » ne se réfère pas seulement à la figure abstraite

⁴⁸ L'expression « journal extime » vient de Michel Tournier et s'oppose à l'expression « journal intime ». À la question « tenez-vous un journal intime », voici un extrait de sa réponse : « Cela donne bien une sorte de journal, mais tout opposé au genre intime, 'extime' plutôt, je veux dire tourné vers le dehors, primaire, extraverti [...]. » In *L'Autobiographie en procès*, ed. Ph. Lejeune (Nanterre : Cahiers RITM 14, 1997), 209. Tournier a fait de cette expression le titre d'un de ses récents ouvrages : *Journal extime* (Gallimard, Folio, 2004). Ernaux a publié à la fois des journaux intimes et extimes, et le lien entre le je et l'autre est prédominant dans les deux types de journaux. Je reviens sur le lien entre ces types de journaux au chapitre 5, section I. 2.

⁴⁹ M. C. Ionescu, « *Journal du dehors* d'Annie Ernaux : 'je est un autre' », *The French Review* 74:5 (Avril 2001), 934-45, 936.

de l'Autre, mais aussi à tous ceux ou celles qui participent activement à la construction des textes d'Ernaux : personnages, résidus de lectures, entourage familial, lecteurs, critiques pour ne citer qu'eux. Grâce à la présence des autres, *je* bascule sans cesse entre la position d'objet et celle de sujet. Comme le remarque Fabrice Thumerel, « comme il reste toujours un peu d'intimité en soi et avec soi, seuls les autres peuvent relire sa vie »⁵⁰, et l'objectiver. Établir une comparaison entre Rimbaud et Ernaux a permis d'évaluer la spécificité de la démarche d'Ernaux, certaines de ses influences, l'originalité de la relation qu'elle établit entre *je* et les autres. Afin de mettre à jour les processus de dédoublement à l'œuvre dans les textes d'Annie Ernaux, je souhaite étudier le lien étroit entre écriture (de soi) et dédoublement.

I. 2. Les dualités de celui ou celle qui (s')écrit

Pourquoi *je* serait-il nécessairement autre, à partir du moment où *je* est écrivain ? Proust a analysé la différence irréductible entre celui qui écrit et celui que nous croyons connaître : « [...] un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-même, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. »⁵¹ Même si toute œuvre littéraire, aussi fictionnelle soit-elle, est forcément teintée des aspirations ou connaissances de son auteur, elle n'en est qu'une projection, un reflet contenant aussi une grande part de déguisement et de jeu. Cette théorie va à l'encontre de la méthode de Sainte-

⁵⁰ F. Thumerel, *Le Champ littéraire français au XX^{ème} siècle : Éléments pour une sociologie de la littérature*, 98.

⁵¹ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* suivi de *Nouveaux Mélanges* (Gallimard, 1954), 136.

Beuve, qui consiste « à ne pas séparer l'homme et l'œuvre »⁵². Dans cette perspective, Bernard Lahire parle du « modèle proustien de l'acteur pluriel »⁵³ comme d'un « véritable joyau théorique pour saisir la pluralité interne des acteurs sociaux »⁵⁴. On ne pourrait donc juger un *moi* à partir de l'observation des autres *moi*, puisque l'écrivain se révèle être un acteur différent à chaque instant. Le *je* qui écrit est non seulement un étranger pour les autres, mais il est aussi étranger à lui-même. Clément Rosset, dans son essai philosophique *Loin de moi : Étude sur l'identité*, propose une approche intéressante à la distinction entre le moi personnel et le moi social. Il considère que l'identité personnelle est invariable, tandis que l'identité sociale est toujours la première à manifester des signes de changement en cas de crise. Il s'oppose à la formulation de Rimbaud selon laquelle *je* pourrait être *autre*, puisque pour lui :

Je ne suis pas un autre, je ne suis *jamais* un autre, voilà ce qu'affirme la conscience commune contre la formulation contraire de Rimbaud [...]. Autrement dit : je suis moi et je suis *toujours* moi, de la naissance à la mort. Je puis naturellement paraître autre ; mais alors c'est le moi social qui change.⁵⁵

Or le simple fait de distinguer entre les deux *moi* souligne déjà deux types de *je*. Quand le *je* personnel regarde le *je* social, le juge, le commente, c'est bien un autre qu'il regarde. Comment se manifeste le double visage du moi social chez Ernaux ?

⁵² *Ibid.*, 136.

⁵³ B. Lahire, *L'Homme pluriel : Les Ressorts de l'action* (Nathan, Essais et Recherches, 1998), 44.

⁵⁴ *Ibid.*, 44.

⁵⁵ C. Rosset, *Loin de moi : Étude sur l'identité* (Minuit, 1999), 12-3.

Annie Ernaux affirme être d'accord avec Proust sur le fait que « le moi de la vie n'est pas le moi de la littérature »⁵⁶. Chez elle, la distinction entre *moi* social et *moi* privé se double d'une confusion entre les différents visages du *moi* qu'elle veut bien nous représenter. Grâce à la dimension ouvertement autobiographique de son œuvre, les lecteurs d'Ernaux pourraient penser tout connaître de ses goûts, de ses souvenirs, de sa famille, de ses amants, et même de sa maison, dont les moindres recoins nous sont montrés dans *L'Usage de la photo*. Pourtant, Ernaux ne montre de sa vie privée que ce qu'elle s'autorise à dévoiler. La publication de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » plusieurs années après *Une Femme* a montré que le premier portrait de la mère n'était ni complet ni définitif. De même, la parution de *La Honte* a complété, et parfois contredit, le portrait du père peint dans *La Place*. Les clichés publiés dans *L'Usage de la photo* ne dévoilent finalement que très peu de choses de la dimension privée ou intime de l'auteure, cette dimension étant plutôt révélée par le texte qui les complète. Annie Ernaux rédige un journal intime depuis l'âge de seize ans, et n'en a publié qu'une infime partie ; il est donc facile d'imaginer les surprises qui pourraient attendre les lecteurs la considérant presque comme un membre de leur famille⁵⁷. Et même si ce journal était publié intégralement — ce qui serait impossible, puisque la mère de l'écrivain en a fait disparaître certains passages⁵⁸ — l'autocensure

⁵⁶ Vincent de Gaulejac, « Vivre pour se raconter, se raconter pour vivre », entretien avec Annie Ernaux, *Revue internationale de psychologie* VI:14 (2000), 215-25, 221.

⁵⁷ À ce titre, on consultera l'excellente analyse de la relation auteur/lecteur chez Ernaux dans l'ouvrage de Lyn Thomas : *Annie Ernaux : An Introduction to the Writer and her Audience* (Oxford : Berg, New Directions in European Writing, 1999). Elle y évoque entre autres ce fantasme de proximité avec l'auteure, directement mentionné dans les lettres qu'Ernaux a reçues de certains lecteurs : a « [...] fantasy where the author can become a member of the family or a close friend », 116.

⁵⁸ Voir ce qu'elle répond à la question de Jean-Louis Tallon, quand il lui demande si elle a conservé ses premiers journaux intimes : « Non. Ma mère a détruit ceux qui couvraient la période de 16 à 22 ans. Toute cette partie est manquante. » In « Mon écriture cherche à transcrire la violence de la réalité », entretien avec Annie Ernaux, <<http://perso.wanadoo.fr/erato/horspress/ernaux.htm>>. Annie Ernaux m'a confirmé lors de notre entretien que l'« intégralité » de son journal intime (ce qui exclut bien sûr les carnets détruits par sa mère) sera publié à titre posthume. Voir *EN* 287.

présente dans l'écriture ne permettrait jamais de faire coïncider la femme du monde avec l'écrivain Annie Ernaux, personnage de ses propres textes.

La dualité présente dans chaque individu qui écrit est encore plus prononcée chez celui ou celle qui s'écrit. L'abîme qui sépare celui qui se regarde de celui qui est regardé ayant été parfaitement décrit par Lejeune dans *L'Autobiographie en France*⁵⁹, je me contenterai de rappeler les principaux traits de ce dédoublement propre à l'écriture autobiographique. Poser la question du genre autobiographique, c'est poser la question du double, de l'écriture sur soi par soi et du recul de soi sur soi. Cette question engendre une confusion entre première et troisième personne, visible dans le choix de Lejeune d'intituler un de ses ouvrages *Je est un autre*⁶⁰, dans le titre évocateur et énigmatique *Est-il je ?* choisi par Philippe Gasparini⁶¹, ou encore dans cette affirmation de Philippe Vilain dans *Défense de Narcisse* : « Je ne se voit pas, il se voit en même temps qu'il est vu, il regarde son double à proportion que son double le regarde... »⁶². C'est également cette question qui m'a incitée à intituler ce travail « Je *est* les autres » au lieu de « Je *suis* les autres ». Les auteurs de récits à la première personne frôlent ainsi la schizophrénie, en se livrant à un travail d'introspection. Même si le pacte autobiographique tel que l'a défini Philippe Lejeune est scellé par « l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage »⁶³, cette identité ne saurait être parfaite. Ces trois entités différentes sont en effet autant de types de représentation du *je*. La confrontation entre le moi social, le moi intime et le moi représenté est loin d'être toujours paisible⁶⁴. Cette distance est visible dans tous les textes d'Ernaux, la narratrice apportant des éléments nouveaux — jugement,

⁵⁹ Voir le chapitre 3, « Problèmes », 49-72.

⁶⁰ Ph. Lejeune, *Je est un autre : L'Autobiographie, de la littérature aux médias* (Seuil, Poétique, 1980).

⁶¹ Ph. Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* (Seuil, Poétique, 2004).

⁶² Ph. Vilain, *Défense de Narcisse* (Grasset, 2005), 22.

⁶³ Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, 15.

⁶⁴ Voir « Le discours autobiographique », in *Ibid.*, 50-4.

connaissance — au *je*-personnage, et donc au récit. Dans *Les Armoires vides*, la conscience politique de la narratrice est très certainement le reflet des opinions de l'auteure. Quand Denise pénètre dans le monde dominant grâce aux études, elle pense pouvoir tourner le dos à son monde d'origine et considérer ce monde comme « une classe de gens qui n'est plus la [s]ienne, des étrangers dont [elle] peu[t] parler objectivement. » (LAV 174). Or, elle réalise qu'elle a en fait « été coupée en deux » (LAV 181) entre son milieu d'origine et le milieu étudiant petit-bourgeois auquel elle aspire. Ce récit teinté d'ironie reflète l'amère expérience vécue par Ernaux étudiante, mais c'est bien le recul de l'auteure sur sa propre expérience qui permet d'analyser la situation, et en particulier le moi clivé de Denise.

Parallèlement à ce nécessaire dédoublement entre soi et soi, il existe un dédoublement d'orgueil propre à l'autobiographie, l'auteur voulant donner aux anonymes mais aussi à sa famille et ses proches une image flatteuse de lui-même. Le désir d'écrire à la première personne répond au besoin « de se faire reconnaître comme objet de désir, d'exister dans le regard des autres et de voir comment paraît cette existence de l'autre côté de soi, comment nous existons en l'autre ; le même besoin désespéré, finalement, de nous placer sous le regard du lecteur »⁶⁵. Le même désir anime l'auteur d'autofiction : exister dans le regard de l'autre, quitte à déguiser son moi social, ou même son moi intime, afin de faciliter un processus d'identification entre *je* et lecteur. Car c'est bien ce souhait qui préside à la naissance même du terme « autofiction » par Serge Doubrovsky. En réfléchissant à la genèse de la notion d'autofiction et à ses propres pratiques autofictionnelles, Doubrovsky a expliqué : « je veux que le lecteur, si j'ai réussi mon livre, puisse partager avec moi ce que j'ai pu vivre. J'ai dit quelque part, je ne sais plus exactement où, que j'écris

⁶⁵ Ph. Vilain, *Défense de Narcisse*, 26.

pour moins mourir. Voilà le point central de mon travail d'écriture. »⁶⁶ Sans chercher vainement à démêler le « vrai » du « faux » dans les récits autobiographiques ou autofictionnels (ces deux dernières catégories étant avant tout des *récits*, œuvres de création), on peut donc souligner l'illusion d'une coïncidence entre les différents *moi*, illusion due en partie à la tendance de l'autobiographe à ne pas être avare de détails sur sa vie privée.

Écrire sur soi en espérant que l'écrivain et la personne représentée coïncident serait sans compter sur les aléas du temps et de la mémoire. Le temps altère les souvenirs, qui ne sont déjà qu'une construction. Même si la mémoire rendait de soi un souvenir parfaitement fidèle, comment résister à la transformation de ces souvenirs ? Comment ne pas y ajouter de l'ironie, de la nostalgie, des connaissances nouvelles, ou même, comme le fait Annie Ernaux, une froide objectivité qui va à l'encontre de son trop-plein d'émotions ? La démarche d'Ernaux est certes opposée à un embellissement du passé, il n'en demeure pas moins qu'elle transforme la réalité des faits et des personnes. En superimposant à ses souvenirs des données nouvelles, en effectuant le tri dans sa mémoire, en traitant le passé à la manière d'une ethnologue, Ernaux ne peut échapper à ce qui guette l'autobiographe : une distance grandissante entre soi et soi, distance paradoxale puisque le discours autobiographique devrait être l'occasion de se retrouver dans l'espace textuel.

Annie Ernaux ne cherche pas seulement à revenir sur soi et ses expériences, mais aussi à se prendre comme objet d'analyse. Dans cette perspective, elle utilise sa vie comme un matériau, n'en retenant que ce qui pourrait ouvrir sur une dimension collective : sa passion, sa honte, ses trajets en RER, son avortement deviennent *de la* passion, *de la* honte, *des* rencontres avec des anonymes, *une* expérience des limites.

⁶⁶ S. Doubrovsky, « Les points sur les 'i' », in *Genèse et autofiction*, eds Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet, 53-65, 54.

Une de ses particularités est de fabriquer de l'indéfini à partir du défini, de brouiller les frontières entre soi et les autres, entre le moi intime et le moi collectif, entre le dedans et le dehors. Pour parvenir à ses fins, Ernaux opère un travail de distanciation entre celle qui écrit et celle dont la vie, les épreuves, seront racontées dans l'espace textuel. Or ce dédoublement n'a pas pour objectif de faire de soi une autre : au contraire, il s'agit de prendre du recul par rapport à soi pour se rapprocher progressivement de ces sentiments ou souvenirs, jusqu'au moment clé où la proximité entre les deux *moi* provoque un trouble. Après avoir eu ce déclic, Ernaux met à plat ses sensations, en oubliant qu'il s'agit d'elle :

[...] la volonté de mise à distance narrative déjà évoquée veut que la narratrice raconte son existence comme une histoire qui ne serait pas entièrement la sienne et en vienne à parler d'elle-même comme d'une autre. [...] À « désillusionner » le « je » ancien, le « je » nouveau le fait entrer dans une « légende » tout autant qu'il en atteste la véracité.⁶⁷

La démarche d'Ernaux ressemble donc à un va-et-vient incessant entre soi et soi, une remise en question des frontières quant à la place que doit occuper le scripteur dans le travail d'écriture. Une fois le texte publié, le processus de dédoublement ne cesse pas, au contraire.

Lors de l'émission *Histoire d'écrivains*⁶⁸, Ernaux a expliqué que seul un processus de distanciation bien particulier lui permet de publier des sujets honteux ou tabous. Considérer son propre texte « comme si c'était quelqu'un d'autre »⁶⁹ qui l'avait écrit permet à l'auteure de rendre supportable ce que certains peuvent voir

⁶⁷ Jacques Dubois, « Une socio-analyse à l'œuvre dans *La Place* », in *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, ed. Fabrice Thumerel (Arras : Artois Presses Université, 2004), 151-62, 157.

⁶⁸ Timothy Miller, « Annie Ernaux », *Histoires d'écrivains*.

⁶⁹ *Ibid.*

comme une exposition de détails trop intimes. Cette distance est un délai qu'Ernaux se plaît à comparer à la mort⁷⁰, comme si l'auteure était absente à la publication du texte. Elle souhaite cette distance particulièrement grande pour les textes où la part autobiographique est la plus forte : les journaux intimes. Ernaux a mis des années avant de publier « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » et *Se perdre* car « il est nécessaire de laisser passer le temps pour avoir le sentiment que c'est le journal de quelqu'un d'autre »⁷¹. Dans le livre d'entretiens *L'Écriture comme un couteau*, elle a réaffirmé cet idéal d'un *je* qui disparaît quand le texte apparaît : le délai entre écriture du journal intime et publication est vu comme ce « qui [lui] permet de jeter sur le journal un regard objectif, froid, de considérer le 'je' comme un autre, une autre... » (ECC 39). Pour le lecteur, cette absence de l'auteur(e) quand le texte paraît peut sembler incohérente : c'est justement à ce moment que l'auteure va multiplier les interventions télévisées, radio, les rencontres dans les librairies et les interviews. Comme si le *moi* social avait besoin, à ce moment en particulier, de faire bouclier au *moi* intime exposé dans le texte. Comme si à cette occasion, la confusion entre les deux *moi* ne devait pas avoir lieu.

À ce procédé de distanciation s'ajoute, dans la plupart des textes d'Ernaux, la représentation de sujets clivés, ce qui multiplie les procédés de dédoublement et de dualité. L'œuvre d'Ernaux offre des personnages dédoublés, aliénés, voire schizophrènes, une multiplicité représentative de la nature de transfuge de l'auteure. Le clivage du sujet est visible dès *Les Armoires vides* et peut s'expliquer en ces termes :

⁷⁰ À prendre au pied de la lettre dans *L'Usage de la photo*, qu'Ernaux écrivait alors qu'elle était soignée pour un cancer du sein et qu'elle ne connaissait pas ses chances de survie à la maladie.

⁷¹ Gilbert Moreau, « Entretien avec Annie Ernaux », *Les Moments Littéraires* 6 (2001), 3-13, 5.

Ernaux porte en elle deux modes de vie et de pensée qui sont inconciliables, mais qu'elle veut et qu'elle doit concilier, car elle est le produit des deux : celui de son enfance prolétaire qu'elle ne peut éliminer et celui de la classe dominante à laquelle, adulte, elle appartient. Il n'est donc pas étonnant que ces textes [...] évoluent souvent entre deux pôles et ménagent une large place au double.⁷²

Évoquons dès maintenant quelques-uns de ces nombreux cas de dédoublement et d'aliénation qui sont étudiés en détails dans le deuxième chapitre : le troublant dédoublement mère/fille dans *Une Femme* et « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » ; l'amant double du moi d'avant dans *Passion simple* ; les vêtements images d'un moi absent dans *L'Usage de la photo* ; ou la femme qui habite l'esprit de la narratrice de *L'Occupation*. Dans la plupart des textes, les instances de dédoublement fonctionnent à plusieurs niveaux. Dans *Journal du dehors* par exemple, ce processus est visible entre les narratrices et les anonymes, mais également chez un *je* qui est « alienated in the literal sense of being made a stranger to herself »⁷³.

Cette partie nous a permis d'évaluer la pertinence de la formule « Je est un autre » appliquée au corpus d'Ernaux, où la nature clivée du *je* s'applique à l'écrivaine, aux narratrices et aux personnages. La spécificité de son projet, qui inclut un recul de soi sur soi et un regard sur les autres, place Ernaux dans une position originale dans le champ de l'écriture autobiographique, dans la mesure où le dédoublement du *je* est exacerbé par la position de transfuge de l'auteure. Le fait qu'il n'existe pas un, mais *des* dédoublements à l'œuvre dans l'écriture autobiographique et chez Ernaux en particulier, annonce la notion de multiplicité,

⁷² M. Bacholle, « Chapitre 1 : Annie Ernaux », in *Un Passé contraignant : Double bind et transculturation*, 27.

⁷³ Edward Welch, « Coming to Terms with the Future : The Experience of Modernity in Annie Ernaux's *Journal du dehors* », *French Cultural Studies* 18:1 (Feb 2007), 125-36, 130.

non seulement du *je*, mais aussi de l'autre, et invite à étudier les conséquences de l'interaction entre *je* et les autres dans les textes d'Annie Ernaux.

II. *Je e(s)t les autres*

En suggérant que la formule « Je est les autres » est plus pertinente que l'expression rimbaldivienne pour caractériser la démarche d'Annie Ernaux, je souhaite exposer les spécificités de *je* et des autres. En faisant appel à des perspectives linguistiques, philosophiques, sociologiques et poétiques, j'évalue en quoi la première personne n'est pas seulement *je* mais aussi *nous*, et comment cette dimension plurielle se manifeste pour une femme écrivain. Enfin, la formule « Je est les autres » est explicitée dans une portée plus vaste, à la fois littéraire, politique et sociale.

II. 1. *Je, un sujet multiple*

Je est une entité éclatée qui montre aux autres, et à soi-même, des visages sans cesse différents. D'une perspective linguistique, la nature fragmentée de *je* tient à la nature même de ce pronom. Benveniste a défini *je*, pronom personnel, comme une « forme vide, qui ne peut être attachée ni à un objet ni à un concept »⁷⁴. Il n'y a que dans la sphère du discours que les pronoms acquièrent une substance. *Je* peut se référer à tout un chacun dès qu'il/elle l'utilise. À chaque fois, *je* sera unique, et par conséquent

⁷⁴ Émile Benveniste, *Problèmes du langage* (Gallimard, Diogène, 1966), 4.

toujours différent⁷⁵. La nature de ce pronom — flexible et fragile, malléable et instable — explique que les visages de *je* soient multiples, presque illimités. De plus, *je* n'est rien sans sa contrepartie, *tu*, puisque « aucun des deux termes ne se conçoit sans l'autre ; ils sont complémentaires [...]. Ainsi tombent les vieilles antinomies du 'moi' et de l' 'autre', de l'individu et de la société. »⁷⁶ Jamais le même, *je* est en outre complètement dépendant des autres qui le font exister dans l'espace du discours. Dans l'espace textuel autobiographique, sans lecteur réel ou virtuel, sans positionnement du *je* par rapport aux autres, *je* est dénué de substance. Même dans l'espace plus confiné du journal intime, où *je* n'est potentiellement jamais lu ou relu, le sujet acquiert une existence sur cet autre qu'est le journal, le cahier, la feuille volante ou le fichier informatique⁷⁷.

L'aspect malléable du sujet est accentué par sa dimension postmoderne, dont certaines caractéristiques sont particulièrement visibles chez Ernaux⁷⁸. Alison Fell a souligné que les différentes représentations des parents dans l'œuvre d'Ernaux sont symptomatiques d'un processus de recyclage postmoderne qui témoigne d'un éclatement de l'identité du sujet⁷⁹. La notion d'éclatement rappelle l'image d'un miroir brisé en mille morceaux. L'utilisation de miroirs dans l'œuvre d'Ernaux est inséparable de la notion d'identité du sujet et encourage une lecture des textes à la lumière des théories lacaniennes. Le stade du miroir tel que l'a défini Lacan comme

⁷⁵ « Chaque *je* a sa référence propre, et correspond chaque fois à un être unique, posé comme tel. » É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* I (Gallimard, 1966), 252. Voir aussi 67.

⁷⁶ *Ibid.*, 260.

⁷⁷ La pratique de l'autobiographie grâce à l'outil informatique, et sur Internet en particulier, a été étudiée par Ph. Lejeune dans « *Cher écran* » : *Journal personnel, ordinateur, Internet* (Seuil, La couleur de la vie, 2000).

⁷⁸ Les théories postmodernes vont à l'encontre de l'idée d'un sujet stable et cohérent en mettant l'accent sur sa fragmentation et son manque d'unité. Selon Patricia Waugh : « Postmodernism thus entails a pervasive crisis in the modern understanding of selfhood as founded upon a unitary coherent subjectivity. » In Philip Rice and Patricia Waugh, *Modern Literary Theory : A Reader*, fourth edition (London : Hodder Arnold, 2001 [1989]), 346.

⁷⁹ A. Fell, « Recycling the Past : Annie Ernaux's Evolving *écriture de soi* », *Nottingham French Studies* 41:1 (Spring 2002), 60-9, 69.

« formateur de la fonction du *je* » annonce une série de processus de divisions et d'unification du sujet et de ses reflets⁸⁰. Dans *Les Armoires vides*, une pluralité de divisions est à l'œuvre : la narratrice, dans un monologue intérieur violent, se remémore son passé et les étapes l'ayant conduite à sa situation actuelle — une étudiante venant de subir un avortement clandestin, qui attend une fausse-couche dans sa chambre de cité universitaire. Elle revient sur son parcours, et en particulier sur la scission qu'elle a subie dès qu'elle est entrée dans l'univers de l'école et des mots, dans la fonction symbolique du langage. À partir de ce moment, à une étape de cohabitation pacifique entre son langage d'origine et celui de la classe dominante ont succédé plusieurs étapes conflictuelles : le dépassement du monde d'origine par le langage, la transgression opérée par la jeunesse dominante possédant un vocabulaire qui la distingue des adultes, et enfin, les désillusions à propos du monde dominant. La scission entre *je* narrant et *je* narré exemplifiée par la technique du monologue intérieur est doublée d'une scission entre les différents langages que le sujet possède à sa portée. Le sujet ne subit donc pas une, mais plusieurs divisions, qui contribuent à la fragmentation de son être, illustrant les analyses de Dani Cavallaro :

The first split occurs in the mirror phase, as the division between the « I » that watches and the « I » that is being watched. [...] The second split occurs when the subject enters

⁸⁰ Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », in *Écrits* (Seuil, 1966 [1949]), 92-9. Quand il se regarde dans le miroir, vers l'âge de six mois, l'enfant réalise son autonomie corporelle et psychologique. Alors qu'il ne s'appréhendait que d'une façon fragmentaire, il va progressivement éprouver l'existence d'un lien étroit entre lui et l'image que lui renvoie le miroir. À l'issue de ce bouleversement, il pourra s'appréhender comme les autres le voient, dans un processus de dédoublement regardé/regardant. Cette unification est mise à mal par l'entrée dans la fonction symbolique du langage qui va de pair avec une dissolution du sujet. En disant *je*, le sujet est pris entre le sujet de l'énoncé qui se présente dans le discours, et le sujet de l'énonciation. Une scission du sujet a alors lieu, véritable déconstruction du *je* en un sujet hétéronomique.

the Symbolic order of language, as the division between the « I » that speaks and the « I » that is spoken about.⁸¹

Cette explication permet de comprendre le parcours d'Ernaux et convient particulièrement au texte *Les Armoires vides*, étant donnée l'importance du langage et surtout le rôle du miroir dans ce roman. En effet, la seule phrase du texte qui contienne à la fois les mots « armoire » et « vide » invite à comprendre le titre comme une crise identitaire, la néantisation d'un sujet confronté à un stade du miroir troublant et dont le monologue reflète le désir de se construire : « Ne plus serrer les mains sur du vide, ou crier que mes parents sont des cons devant l'armoire à glace, vivre mon roman à moi... » (*LAV* 130). Dans un autre texte d'Ernaux — « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » — les références aux miroirs renforcent ce lien entre miroir, dédoublement et crise identitaire⁸².

Les Armoires vides est également le texte choisi par Bernard Lahire afin d'explicitier la fragmentation du sujet sur le plan sociologique et le clivage auquel sont en proie les individus passant d'une classe sociale à une autre. Avant d'être déchirés en plusieurs entités, les transfuges comme Denise, l'héroïne des *Armoires vides*, traversent une phase de coexistence pacifique entre différents mondes, pour soit en rejeter un, soit admettre qu'ils sont le produit de plusieurs milieux à la fois. L'analyse de Lahire est particulièrement éclairante concernant la notion de sujet multiple dans la mesure où elle réévalue la dualité comme le début de la pluralité, mais pas comme son unique tenant : « La première limite de l'idée de clivage, c'est

⁸¹ D. Cavallaro, *French Feminist Theory : An Introduction* (London : Continuum, 2003), 29-30.

⁸² Voir par exemple *JNSP* 35 : « Nous avons repris l'ascenseur. Dans la glace au fond, je nous voyais, elle toute courbée » ; *JNSP* 37 : « Quand je reprends l'ascenseur, je me regarde encore dans la glace pour me rassurer » ; *JNSP* 66 : « En reprenant l'ascenseur, elle était en face de la glace. Je suis sûre qu'elle s'est vue. »

justement que le multiple est cantonné à la figure du double et à l'opposition binaire.

[...] Or, l'acteur pluriel n'est pas forcément un *agent double*. »⁸³

Ernaux a décrit son œuvre comme « quelque chose entre l'histoire, la sociologie et la littérature » (UF 106), une multiplicité évidente qui ne doit pas faire oublier que la perspective poétique domine dans ses textes. La construction et l'agencement des mots, phrases ou paragraphes tiennent une place privilégiée dans son œuvre. En effet, l'écriture autobiographique peut s'avérer plus exigeante que l'écriture de fiction. L'entreprise autobiographique est liée de près à l'éclatement du *je* puisque ce type particulier de récit permet au *je* de devenir *nous*, voire *ils* ou *elles* et d'être imprégné(e) d'une dimension toute collective. Croire que la démarche autobiographique va permettre à son auteur de parvenir à une image unifiée de soi s'avère ainsi être un leurre. C'est la thèse défendue par Michael Sheringham :

We are dealing, in fact, with a plural subject — or a plurality of subjects : a subject of memory, of ideology, of desire ; a subject oriented towards communication, towards death, towards the body. The process of autobiography does not resolve this diversity into unity so much as provides a context for the interaction of a plurality of strands and forces.⁸⁴

Forgé par des représentations multiples et par les traces que les autres sèment en lui, le sujet autobiographique est foncièrement pluriel, « pas seulement parce que son énonciation cache des instances multiples : c'est que tout récit de vie n'est qu'une reprise ou une transformation de *formes de vie* préexistantes. »⁸⁵ Mais c'est aussi une

⁸³ B. Lahire, *L'Homme pluriel : Les Ressorts de l'action*, 47.

⁸⁴ M. Sheringham, *French Autobiography : Devices and Desires. Rousseau to Perec* (Oxford : Oxford University Press, 2001 [1993]), 21.

⁸⁵ Ph. Lejeune, *Je est un autre : L'Autobiographie, de la littérature aux médias*, 9.

pluralité de sujet, surtout chez les auteurs ayant écrit plusieurs textes autobiographiques⁸⁶. Dans une autobiographie unique et définitive, en imaginant une structure parfaitement linéaire ne rompant jamais la chronologie du récit par des prolepses ou analepses, il serait possible de concevoir un texte ne se référant jamais à la même tranche de vie. Même dans ce cas, les aléas de la vie et l'évolution de la personnalité de l'auteur nous donneraient à voir les divers morceaux d'une vie, plutôt qu'une existence parfaitement unifiée.

Annie Ernaux n'a écrit que des textes à dimension autobiographique, en se concentrant sur diverses étapes de sa vie et en s'attachant parfois à considérer le même événement sous différents angles. Le danger qu'elle évoque souvent à propos de sa démarche d'écriture pourrait prendre le sens de fragilité, un danger de « se perdre » — pour reprendre le titre d'un de ses ouvrages — dans des représentations multiples, voire contradictoires. Sébastien Hubier y voit une caractéristique de l'autofiction :

Voilà peut-être, d'ailleurs, un des traits communs à toutes les autofictions : le *je* ne renvoie plus à une réalité permanente, mais au contraire à une multiplicité fragile qui ruine la croyance en une quelconque profondeur psychologique et ébranle du même coup l'idée de vérité unique dont on a vu qu'elle fondait le projet autobiographique.⁸⁷

Même si le terme autofiction appliqué à l'œuvre d'Ernaux est très discutable, cette notion de multiplicité s'y réfère parfaitement. Hubier classe les écrits d'Ernaux dans la veine autofictionnelle qui tendrait « à confondre la fiction et la réalité, l'identité

⁸⁶ Cette situation est bien sûr celle d'Ernaux, mais aussi de bien d'autres auteurs ayant écrit plusieurs textes autobiographiques : Simone de Beauvoir, Michel Leiris, Violette Leduc, Marcel Pagnol, pour ne citer qu'eux.

⁸⁷ S. Hubier, *Littératures intimes : Les Expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction* (Armand Colin, U, 2003), 122.

personnelle de l'écrivain et son identité narrative, laquelle souligne combien il est, en son texte, lui-même *et* un autre, le lecteur *et* le scripteur de sa propre vie. »⁸⁸ Si j'adhère à son analyse de l'autofiction en tant que représentation de la multiplicité du sujet, je suis en revanche réticente à considérer les textes d'Ernaux comme des autofictions où elle inventerait sa propre vie⁸⁹. Loin de se conformer à la définition de l'autofiction selon Doubrovsky comme « fiction, d'événements et de faits strictement réels »⁹⁰, Ernaux a mis en place une démarche et une écriture originales ayant pour but d'approcher et de relater au mieux les expériences de cette vie. Je n'adhère pas non plus à l'affirmation de Hubier selon laquelle « l'identité personnelle de l'écrivain et son identité narrative »⁹¹ sont confondues chez Ernaux. Comme je l'ai souligné dans la première partie de ce chapitre, la distinction entre ces deux entités est tout à fait valable chez Ernaux.

Dépasser la première personne du singulier, laisser place à la pluralité et à la multiplicité, c'est aussi dépasser la première personne singulière et reconnaître ce qu'il y a de commun entre soi et les autres. De nombreuses personnes d'origine modeste ont écrit à Annie Ernaux afin d'exprimer leur émotion de retrouver, dans *La Place*, des données linguistiques ou culturelles qu'ils ont aussi partagées, et qui n'ont

⁸⁸ *Ibid.*, 127.

⁸⁹ Ernaux considère que le terme « autofiction » n'est pas approprié pour commenter son œuvre : « Autofiction ne me convient pas non plus. Le 'je' que j'utilise [...] ne constitue pas un moyen de me construire une identité à travers un texte, de m'autofictionner, mais de saisir, dans mon expérience, les signes d'une réalité familiale, sociale ou passionnelle. Je crois que les deux démarches, même, sont diamétralement opposées. » A. Ernaux, « Vers un je transpersonnel », 221.

⁹⁰ Voici la définition qu'il donne de l'autofiction dans son avant-propos à *Fils* : « Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. » (Gallimard, Folio, 2001 [Galilée, 1977]), 10.

⁹¹ S. Hubier, *Littératures intimes : Les Expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, 127. Ces termes ont été introduits par Paul Ricoeur. Voir en particulier la cinquième étude de *Soi-même comme un autre*, intitulée « L'identité personnelle et l'identité narrative » (Seuil, Essais, 1996 [1990]), 137-66.

généralement pas leur place dans une œuvre littéraire⁹². Annie Ernaux aime se décrire comme somme de fragments partagés avec les autres :

Je me considère très peu comme un être unique, au sens d'absolument singulier, mais comme une somme d'expériences, de déterminations aussi, sociales, historiques, sexuelles, de langages, et continuellement en dialogue avec le monde (passé et présent), le tout formant, oui, forcément, une subjectivité unique. (ECC 43)

Même si le processus d'écriture est une démarche extrêmement solitaire, difficile à expliquer ou à partager, le fait qu'il puisse mener aux autres éloigne la démarche d'Ernaux d'un travail introspectif traditionnel. Les expériences décrites étant évidemment uniques, mais pourtant similaires à tant d'autres, le projet d'Annie Ernaux va ainsi à l'encontre du projet autobiographique défini par Rousseau, ce dernier soulignant l'aspect absolument singulier de sa personne et de ses objectifs au début des *Confessions* :

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi.

Moi seul. Je sens mon cœur et je connois les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent.⁹³

⁹² Voir L. Thomas, *Annie Ernaux : An Introduction to the Writer and her Audience*, 128 : « It is not surprising, in this context, that readers often express their surprise at finding that Ernaux's texts, published with all the literary and social prestige of the house of Gallimard, speak to them and seem relevant to their own lives. »

⁹³ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, in *Œuvres complètes I* (Gallimard, Pléiade, 1959 [1782]), 5.

C'est donc là une des originalités d'Ernaux : avoir recours à la démarche autobiographique non pour parler de soi, ni même pour évoquer les autres, mais pour relater ce qui, en soi, permet d'établir un lien avec les autres.

II. 2. *De l'Autre aux autres*

Les processus de dédoublement, fragmentation, morcellement du *je* ayant été identifiés, il convient d'établir une distinction entre *Autre* et *autres*, entre une notion abstraite et une réalité concrète. Il semblerait qu'il existe un lien privilégié entre l'écriture par les femmes et la place de l'Autre et des autres. Pour certaines théoriciennes féministes ou tenantes de l'écriture féminine, la caractéristique principale de la femme est qu'elle est absolument Autre. Autre s'entend ici comme une notion négative pour Simone de Beauvoir : la femme est Autre parce qu'elle n'est pas un homme, ceci à cause du regard des autres qui la placent dans une catégorie à part⁹⁴. Pour Hélène Cixous, la notion d'« otherness »⁹⁵ est cette condition qui définit la femme. L'Autre, c'est la femme, celle qui est différente. Cette notion peut acquérir une valeur positive si l'Autre prend aussi en compte le multiple et le différent. Cixous décrit la relation entre la femme et l'altérité dans une dimension cosmique, comme une somme de « ... traversées vertigineuses d'autres, éphémères et passionnés séjours en lui, elles, eux, qu'elle habite... »⁹⁶. Ernaux s'oppose catégoriquement à la différence sexuelle comme seul moteur de son écriture. Pour elle, il serait faux de constituer l'homme ou la femme en « Autre » alors que la

⁹⁴ S. de Beauvoir, *Le Deuxième sexe* (Gallimard, Folio, 1994 [1949]) : « Seule la médiation d'autrui peut constituer un individu comme un *Autre*. », 6.

⁹⁵ Il n'existe malheureusement pas de terme équivalent en français, on pourrait suggérer le néologisme *autreté*.

⁹⁶ Catherine Clément et Hélène Cixous, *La Jeune née* (Union Générale d'Éditions, 10/18, Série Féminin Futur, 1975), 162.

littérature « tend à être le lieu de l'universel »⁹⁷. Mais en recherchant dans ses expériences de femme des éléments pouvant être compris ou partagés par d'autres, l'auteure touchera peut-être plus facilement les femmes par la nature même des sujets — expériences touchant au corps, condition d'une femme au vingtième siècle — bien qu'elle ne cherche pas à exclure les hommes.

Selon Michael Sheringham, l'écriture par les femmes est beaucoup moins centrée sur le *je* et accorde une place plus grande à l'autre que l'écriture par les hommes. Ici, « autre » ne signifie pas nécessairement l'Autre absolu, le non-femme, mais surtout la société, la famille, l'entourage, les autres femmes. Il semblerait que les femmes écrivains soient très réceptives à ce qui les entoure, et que leur écriture reflète cette ouverture sur le monde par des textes autobiographiques *a priori* moins narcissiques que les autobiographies « masculines » :

Lacking a secure, externally sanctioned, basis of selfhood, women autobiographers give more space to the role of the Other in the constitution of identity, and in doing so come closer to reflecting contemporary versions of the subject than male autobiographers whose narratives consecrate the imaginary self.⁹⁸

Cette caractéristique est l'un des traits de l'écriture d'Ernaux, comme l'a noté Nicole Meyer :

In other words, Ernaux constructs her identity in relation to an Other or Others throughout her autobiographical works. In this, she illustrates the words of Mary G.

⁹⁷ Monique Houssin, « Entretien avec Annie Ernaux », in *Femmes et citoyennes : Du droit de vote à l'exercice du pouvoir*, eds M. Houssin, Patricia Latour et Maria Tovar (L'Atelier, 1995), 84-7, 85.

⁹⁸ M. Sheringham, « Changing the Script : Women and the Rise of Autobiography », in *A History of Women's Writing in France*, ed. Sonya Stephens (Cambridge : Cambridge University Press, 2000), 185-203, 189.

Mason : « the self-discovery of female identity seems to acknowledge the real presence and recognition of another consciousness, and the disclosure of female self is linked to the identification of some 'other'. »⁹⁹

Cette ouverture n'est pas spécifique aux textes autobiographiques. D'après Diana Holmes, l'un des sujets de prédilection des textes écrits par des femmes est : « women's experiences of their own bodies and relationships with each other »¹⁰⁰. L'ouverture sur le dehors n'est pas incompatible avec une valorisation de l'espace intérieur¹⁰¹ : le corps, le domestique, les relations mère-fœtus jouent un rôle primordial dans les textes écrits par des femmes. Le parcours d'Ernaux la démarque de certains aspects de ces tendances : si les expériences liées au corps tiennent une place dominante dans ses textes, les relations avec les autres femmes se limitent principalement aux relations avec sa mère, les autres femmes jouant le rôle de figurantes comparé aux hommes ayant marqué sa vie et son œuvre. Hormis la mère, la seule femme occupant une place importante dans l'œuvre d'Ernaux est la femme dont la narratrice de *L'Occupation* est jalouse. Or, dans ce texte qui se lit comme un traité sur la jalousie, la rivale semble plus abstraite que la notion de jalousie qu'elle provoque.

Une des originalités d'Annie Ernaux est de résister aux généralisations sur l'écriture par les femmes, et d'occuper à ce titre une position bien singulière dans le

⁹⁹ Meyer, E. Nicole, « Voicing Childhood: Remembering the Mother in Annie Ernaux's Autobiographies », *Journal of the Midwest Modern Language Association* 35:2 (Fall 2002), 33-40, 34. La citation provient de Mary G. Mason, « The Other Voice: Autobiographies of Women's Writers », in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney (Princeton: Princeton University Press, 1980, 207-35, 210).

¹⁰⁰ D. Holmes, *French Women's Writing 1848-1994* (London: Athlone, Women in Context, 1996), 227.

¹⁰¹ Ou aussi l'espace privilégié par Virginia Woolf dans *A Room of one's own* (London: Hogarth Press, 1935 [1929]).

spectre des *women's studies*¹⁰². Là où les femmes occupent une place toute privilégiée dans la plupart des écrits par les femmes, les hommes sont également représentés chez Ernaux. À l'inverse, là où le père tient généralement un rôle dominant, c'est la mère chez Ernaux qui remplit cette fonction. Éliane Lecarme-Tabone affirme que

[...] le rôle du père apparaît constamment comme décisif dans l'émancipation des femmes-écrivains [...]. Le père leur apporte toujours la valorisation nécessaire à l'essor qu'implique une destinée hors du commun, il leur propose, souvent, un modèle d'identification plus libérateur que celui que peuvent offrir la plupart des mères, assujetties aux limites de la condition féminine. Il arrive aussi [...] que la fille accomplisse une tâche rêvée ou commencée sans succès par le père.¹⁰³

Aux antipodes de ce schéma, Annie Ernaux a été intellectuellement stimulée par sa mère, pilier du couple parental, libérée des tâches que l'on assigne généralement aux femmes et que le père remplissait régulièrement. En devenant écrivain, elle a réalisé le rêve non de son père, mais de sa mère, qui vouait un véritable culte pour les membres des cercles littéraires et intellectuels : « les livres étaient les seuls objets qu'elle manipulait avec précaution. Elle se lavait les mains avant de les toucher. » (UF 57).

L'écriture par les femmes se traduit par « un usage révolutionnaire des pronoms personnels, une remise en cause de la distinction entre le 'je' et le 'elle' et

¹⁰² Encore peu développé en France en comparaison aux pays anglo-saxons, le courant des *women's studies* regroupe les études mettant l'accent sur des sujets concernant les femmes, le féminisme, les genres masculin/féminin et la politique. Ce domaine interdisciplinaire inclut les théories féministes, la place de la femme dans l'histoire, en littérature et dans les autres sciences sociales. Pour le contexte critique, voir Maggie Humm, *The Dictionary of Feminist Theory*, second edition (London : Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1995 [1989]), 308-10.

¹⁰³ Voir « L'autobiographie des femmes », in *L'Autobiographie*, eds J. Lecarme et É. Lecarme-Tabone, 93-124, 101.

peut-être aussi le 'tu'. »¹⁰⁴ Si *je* est prêt(e) à inclure dans sa sphère d'autres pronoms, on assiste à un nouveau dépassement de la première personne du singulier, puisque le *je* des femmes résonne parfois comme un *nous*. Benveniste définit ce pronom comme « une jonction entre le 'je' et le 'non-je', quel que soit le contenu de ce 'non-je'. [...] La présence du 'je' est constitutive du 'nous'. »¹⁰⁵ C'est donc à un *je* poreux que nous avons affaire quand nous lisons des textes autobiographiques écrits par des femmes. Loin d'être narcissique, *je* se fait perméable pour accueillir les expériences des autres, que ces autres soient *tu*, *elle*, *il*, *nous* ou *eux*. Le *je* ernalien n'est en rien replié sur lui-même, mais il ne cherche pas non plus à faire seulement le lien avec des *je* féminins. Certaines théories féministes, comme l'affirmation suivante de Rita Felski, ne s'appliquent donc que partiellement à la démarche d'Ernaux : « Feminist confession, by contrast, is less concerned with unique individuality or notions of essential humanity than with delineating the specific problems and experiences which bind women together. »¹⁰⁶ Annie Ernaux relate certes des expériences qui relient les femmes entre elles, mais elle s'intéresse également à d'autres notions touchant les deux sexes, telles que la douleur, la honte, le deuil ou la délicate position de transfuge. Ses relations avec les autres seraient alors plus proche de ces propos de Cixous :

Le concept d'autobiographie résonne pour moi comme l'« autre biographie ». Il ne s'agit pas d'autocentrement : moi est un peuple. Montaigne, dont je me sens si proche, a inscrit cette dimension dans sa démarche : son moi est le lieu par lequel passent ou séjournent

¹⁰⁴ Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, 2^{ème} édition (PUF, 1991 [1981]), 34.

¹⁰⁵ É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* I, 233.

¹⁰⁶ R. Felski, *Beyond Feminist Aesthetics* (Cambridge, MA : Harvard University Press, 1989), 94.

tous les autres sans lesquels il n'est pas. Je suis hantée par des voix : écrire c'est faire entendre ces voix.¹⁰⁷

Écrire à la première personne, ce n'est donc pas parler uniquement de soi ou des autres femmes, mais bien de tous (et toutes) les autres, dont la proximité avec le *je* est troublante. Afin d'explicitier en quoi le terme *autres* est plus apte que la notion *Autre* à décrire l'altérité chez Ernaux, il convient de se concentrer sur la quête infatigable de réalité que mène Ernaux, depuis plus de trente ans, dans sa démarche autobiographique.

En écrivant, Ernaux est à la recherche de signes lui permettant de savoir qu'elle a réussi à s'emparer du sentiment ou du souvenir qu'elle souhaite relater, une démarche rappelant à plus d'un titre celle entreprise par Breton dans *Nadja*. Ernaux évoque volontiers l'influence que *Nadja* a eu sur elle, affirmant : « Breton souhaite écrire des livres qui 'jettent les gens dans la rue'. *Nadja* m'a jetée dans la rue. Tout cela, cette liberté, cette quête, sont au fond de mon écriture... » (ECC 72). Cette phrase est à prendre au premier degré : pour écrire les journaux extérieurs, Ernaux s'est positionnée dans la rue en manifestant un intérêt tout particulier pour ces autres rencontrés dans des lieux et transports publics. Mais dans *Journal du dehors*, en parallèle à la description de scènes quotidiennes observées en banlieue parisienne, la narratrice relate comment *Nadja* l'a jetée dans la rue, à la recherche de Nadja et d'elle-même. En 1988, Ernaux a décidé de refaire le parcours décrit par Breton soixante ans auparavant, comme on effectuerait un rite initiatique :

¹⁰⁷ Dossier « Les écritures du moi, de l'autobiographie à l'autofiction », *Magazine Littéraire* 409 (mai 2002), 18-66. Propos recueillis par Aliette Amel, 26.

Je suis descendue au métro Poissonnière et j'ai remonté la rue La Fayette jusqu'à l'église Saint-Vincent-de-Paul. [...] ensuite, j'ai pris le boulevard Magenta, en cherchant le numéro 116, l'*Hôtel de Suède*, autrefois le *Sphinx Hôtel*. [...] Je reviens sur les souvenirs d'une autre, Nadja, celle d'André Breton, qui a vécu dans cet hôtel vers 1927. [...] Après, j'ai continué à descendre le boulevard Magenta, j'ai tourné dans la ruelle de la Ferme-Saint-Lazare, déserte. [...] je marchais dans les pas de Nadja avec une stupeur qui donne l'impression de vivre intensément. (JDD 79-80)

Cette fascination à marcher dans les pas des autres, ou de soi-même, à chercher dans la rue des signes de réalité, s'est produite à plusieurs occasions. Dans *L'Événement*, Ernaux raconte comment en 1999, elle est revenue sur les lieux où elle s'était rendue le jour de son avortement, retournant « passage Cardinet en croyant qu'il allait [lui] arriver quelque chose. » (LE 130). Dans *Se perdre*, la narratrice relate le parcours effectué à Londres, dans le quartier où elle avait été fille au pair en 1960-61, presque trente ans plus tôt. Cherchant des signes de changement ou de permanence, elle est obligée de constater que cette promenade est « irréaliste. La seule réalité pour toujours, ce sont les images qu'[elle] garde de 1960-61 [...] » (SP 105).

La fascination d'Ernaux pour le texte de Breton se manifeste par la recherche de signes non seulement dans sa vie, mais aussi dans le cadre de son projet autobiographique. Comme les surréalistes, elle est attirée par les « puissances du *hasard objectif* qui se jouent de la vraisemblance »¹⁰⁸ lors de rencontres et d'expériences. Son écriture résonne alors comme une mise en abyme de sa vie, reproduisant la même démarche. Par ailleurs, Ernaux ne considère pas ses textes

¹⁰⁸ A. Breton, *l'Amour fou* (Gallimard, Métamorphoses, 1937), 129.

autobiographiques comme des récits, mais comme des « inventaires de signes »¹⁰⁹. Cette quête de réalité se double d'un sentiment d'être investie d'une mission, à la fois dans sa vie personnelle et artistique, sentiment qui résonne avec *Nadja* quand Ernaux affirme : « De Breton, c'est la quête que je retiens particulièrement, cette quête qui traverse ses écrits, inscrite au début de *Nadja*, découvrir 'ce que je suis venu faire en ce monde et de quel message unique je suis porteur' ». (ECC 96)¹¹⁰.

Annie Ernaux décrit son travail de recherche et d'écriture comme le moyen de saisir des signes porteurs de réalité, tout en ayant ce sentiment proche de la dimension mythique rimbaldienne d'être investi(e) d'une mission et d'un message. Breton lui-même a été fortement influencé par l'auteur d'*Une Saison en enfer*, et partage avec Ernaux un intérêt pour l'astrologie et les superstitions. Leur goût pour les rencontres imprévues est doublé d'une fascination pour le prévisible. Anne, la jeune héroïne de *Ce qu'ils disent ou rien*, passe le temps en se demandant ce que lui réserve « l'horoscope pour rire, deux francs » (CQDR 48), mais aussi en se formulant ses propres prévisions. Cette tendance est loin d'être une manie d'adolescente en crise identitaire : la femme d'âge mûr qui relate *Passion simple* utilise elle aussi l'horoscope en espérant que cela la rapprochera de son amant (« dans les journaux féminins je lisais d'abord l'horoscope », PS 27). La narratrice de *Journal du dehors* remarque judicieusement qu'elle est très consciente des critiques auxquelles elle s'expose en avouant son goût pour les horoscopes (JDD 18-9).

Si l'horoscope est une manière pour les héroïnes d'avoir une prise sur leur réalité, pour l'auteure, quels sont les moyens mis en place pour appréhender la réalité et les autres ? Ce qui intéresse Annie Ernaux, ce sont les êtres et lieux concrets.

¹⁰⁹ Comme elle l'a exprimé dans l'entretien « Annie Ernaux ou l'autobiographie en question », réalisé par Ph. Vilain, *Roman 20-50* 24 (déc. 1997), 141-7.

¹¹⁰ Pour la citation de *Nadja*, voir : A. Breton, *Nadja* (Gallimard, Folio Plus, 1998 [1928]), 13.

Qu'ils soient toujours là ou qu'ils existent dans sa mémoire, ces éléments sont régulièrement convoqués par l'auteure : noms, lieux géographiques, photos qui font office de preuves, dates, citations. Cette manière d'appréhender la réalité imprègne son entreprise d'un aspect tantôt documentaire, tantôt journalistique ou ethnologique¹¹¹. Ernaux a besoin de mettre des mots sur des réalités, que ces mots soient juste l'initiale d'un lieu — on pense à « Y... » (LP 11) —, une citation extraite de son propre journal intime — « J'ai écrit dans l'agenda 'Formidable. Si seulement je n'avais pas cette RÉALITÉ dans mes reins' » (LE 18-9) —, ou une citation d'un document officiel — dans *L'Événement*, citation du *Nouveau Larousse Universel* de 1948 relative à l'avortement (LE 29). Cette écriture ancre les mots dans une réalité qui n'est pas forcément contemporaine, mais bien vivante dans l'esprit de l'auteure, des lecteurs et lectrices.

Les autres à qui Ernaux s'intéresse sont pluriels, en constante évolution. Ils occupent une place toute singulière au sein de ce *je* que l'auteure a décrit comme « une forme transpersonnelle, en somme »¹¹². Les liens entre la nature du *je* et l'ancrage dans la réalité sont également soulignés par Ernaux quand elle décrit ce *je* comme un moyen « de saisir, dans [son] expérience, les signes d'une réalité familiale, sociale ou passionnelle. »¹¹³ Or comment fonctionne le lien entre écriture et réalité si cette dernière est obtenue par la construction de phrases, de textes, par l'artifice ? Pour Ernaux, il ne s'agit pas de transformer la réalité mais d'essayer de la restituer au mieux grâce à l'écriture. Construire permet de reproduire le processus difficile de vision qui consiste à atteindre la réalité des choses : tout comme la vision des choses ne vient qu'au bout d'un long travail, la représentation littéraire de la réalité est aussi

¹¹¹ Rappelons à ce sujet que le titre originellement choisi par Ernaux pour *La Place* et refusé par Gallimard était *Éléments pour une ethnologie familiale*.

¹¹² A. Ernaux, « Vers un *je* transpersonnel », 222.

¹¹³ *Ibid.*, 222.

le fruit d'un travail, qui sera d'autant plus juste qu'il est élaboré. Dans cette mesure, la fabrication n'est pas incompatible avec la représentation de la réalité : elle en est la condition.

II. 3. *La fusion entre je et les autres chez Ernaux*

Si la formule *je est les autres* peut sembler empreinte de hiatus, l'œuvre d'Annie Ernaux, à défaut de les résoudre, donne une certaine cohérence ou du moins assume ces contradictions. La présence de contradictions dans l'œuvre d'Ernaux n'a rien de surprenant quand on sait que l'on a affaire à une suite de textes autobiographiques qui reflètent l'évolution de l'auteure. Ernaux a mis la contradiction au cœur de ses préoccupations quand elle a choisi cette citation de Hegel en exergue à *Une Femme* : « C'est une erreur de prétendre que la contradiction est inconcevable, car c'est bien dans la douleur du vivant qu'elle a son existence réelle. » (UF 9).

Je est les autres englobe une triple mise à distance de soi à soi : il s'agit tout d'abord d'une distanciation touchant quiconque dit ou écrit *je*, prenant ainsi du recul par rapport à soi. Il existe ensuite une distance entre *je* et *les autres*, la première et la troisième personne, le singulier et le pluriel, le connu et l'inconnu, l'intérieur et l'extérieur. Enfin, une fusion qui s'effectue grâce à *est* apporte une dimension ontologique en définissant la nature du *je*. En outre, ce terme véhicule un dédoublement entre soi et soi, puisque *je ne suis pas, je est* : *je* se sépare de lui-même pour se rapprocher des autres. La fusion entre *je* et *les autres* grâce au verbe « être » reflète ce que Freud a nommé *das Unheimlich* — l'inquiétante étrangeté — qui consiste en une irruption dans le quotidien d'un ou plusieurs éléments dont

l'étrangeté est familière, ou dont l'aspect familier est bizarrement étranger¹¹⁴. Une lecture des théories de Freud par Julia Kristeva suggère que ce phénomène ne touche pas que celui ou celle qui écrit mais est intrinsèque à chaque être : « L'autre est en nous. Et lorsque nous fuyons ou combattons l'étranger, nous luttons contre notre propre inconscient [...]. »¹¹⁵

Rimbaud a choisi la formule « je est *un* autre » et non « l'autre », ou « cet autre ». Or chez Ernaux, seule la formule « je est *les* autres » (et non « je est d'autres » ou « je est des autres ») permet de transmettre cette impression d'étrangeté, ce mélange d'altérité et de familiarité. *Est* signale une relation très étroite entre les deux termes qui entourent ce verbe. Chez Ernaux, le sentiment d'exister en partie dans les autres entraîne une véritable relation de dépendance envers les autres, comme elle le remarque dans *Se perdre* : « Tout mon drame est là, mon incapacité à oublier l'autre, à être autonome, je suis poreuse aux phrases, aux gestes des autres¹¹⁶, et même mon corps absorbe l'autre corps. » (SP 27-8).

Après avoir souligné ce qui est en *jeu* dans la formule *Je est les autres*, on peut se pencher sur ce qui est en *je*, et par là même sur *ceux* qui sont en *je(u)* dans l'écriture d'Ernaux. Ernaux cherche à expérimenter toutes les possibilités de maniement, de côtoiement et de fusion du *je* et des *autres*, ou, comme l'a décrit Régine Robin, à « faire jouer tous les autres qui sont en [s]oi, [s]e transformer en autre, laisser libre cours à tout processus de devenir-autre, devenir son propre être fictif ou, plus exactement, s'attacher à expérimenter dans le texte fictif de l'identité. »¹¹⁷ En livrant son *je* dans l'espace textuel, Ernaux va bien plus loin qu'un

¹¹⁴ Voir S. Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, 209-63.

¹¹⁵ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes* (Fayard, 1988), 283.

¹¹⁶ Contraction de « de les autres ».

¹¹⁷ R. Robin, *Le Golem de l'écriture : De l'autofiction au cybersoi* (Montréal : XYZ éditeur, Théorie et littérature, 1997), 16-7.

simple dévoilement narcissique : en offrant au lecteur la possibilité de s'approprier ce *je*, elle renverse les barrières entre individuel et collectif. Son projet, tel qu'elle l'a décrit à la fin de *L'Événement*, consiste en ce que « [s]on corps, [s]es sensations et [s]es pensées deviennent de l'écriture, c'est-à-dire quelque chose d'intelligible et de général, [s]on existence complètement dissoute dans la vie des autres. » (*LE* 125). Annie Ernaux voyant l'écriture comme un don¹¹⁸, il s'agit de s'intéresser aux conséquences plus larges de la fusion entre *je* et *les autres* une fois que le texte leur est donné à voir, à lire, à interpréter, à s'approprier.

La conséquence majeure se situe dans l'engrangement du *je* dans une dimension politique, littéraire et sociale. Ernaux a écrit : « Je songe [...] à mon propre besoin de *faire*, mais rien que des choses utiles, et surtout utiles au monde. Écriture politique, action sociale, d'où me vient cette volonté d'engagement (et même dans l'amour, je m'engage à mort), de nécessité de la *praxis*, de donner aux autres. » (*SP* 229-30). Régulièrement interrogée sur la portée politique de son œuvre, Ernaux insiste toujours sur cette dimension, véritable raison d'être de son texte, la définissant ainsi : est politique ce « qui peut contribuer au dévoilement et au changement du monde ou au contraire conforter l'ordre social, moral, existant. » (*ECC* 74). Qu'il s'agisse de dénoncer, ou de faire l'éloge, d'un fonctionnement quelconque, la politique consiste pour Ernaux à se positionner, se *situer* pour reprendre une formulation sartrienne¹¹⁹. Ernaux a commencé, et continué, à écrire,

¹¹⁸ Cet aspect est développé dans la section II. 3. du troisième chapitre.

¹¹⁹ Voir à ce titre Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (Gallimard, 1948), 184 : « On ne peut écrire sans public et sans mythe — sans un *certain* public que les circonstances historiques ont fait, sans un *certain* mythe de la littérature qui dépend, en une très large mesure, des demandes de ce public. En un mot l'auteur est en situation, comme tous les autres hommes. » Pour les liens entre Ernaux et Sartre, Ernaux a déclaré : « C'est notre époque, voilà tout, et (mot de Sartre) nous n'en avons pas d'autre. [...] Il n'y a pas de degré zéro idéologique dans un texte. Écrire est à mes yeux un acte politique. » Dans le même entretien, à la question des auteurs qui l'ont influencée, elle évoque justement Sartre. Brigitte Aubonnet, « Entretien avec Annie Ernaux », in : <<http://www.encres-vagabondes.com/rencontre/ernaux.htm>>. Voir également *EN* 291.

pour s'opposer à la littérature majoritairement bourgeoise, ne proposant du monde dont elle est issue qu'une représentation erronée ou négative. Comment, en effet, prétendre parler de quelque chose que l'on ne connaît pas ?

C'est dans cette perspective que je voudrais revenir brièvement à Rimbaud, et à sa formule « on me pense ». Je souhaite proposer une interprétation sociopolitique de cette expression, même si ce n'est pas dans cette perspective qu'elle est employée par Rimbaud. Une des raisons qui ont poussé Ernaux à écrire est le désir de faire entrer dans la littérature le langage de son monde d'origine. C'est le refus d'être pensé, décrit, glosé, par la classe cultivée ne connaissant pas de manière authentique la classe ouvrière. À cet égard, la réaction à « on me pense » concorde avec cette définition des classes dominées selon Bourdieu, dont la lecture a marqué un véritable tournant dans la vie intellectuelle d'Ernaux : « les classes dominées ne parlent pas, elles sont parlées. »¹²⁰ Cette définition déplore la position d'objet auxquelles les classes dominées sont soumises, position contre laquelle Ernaux va se battre en faisant de son père, de sa mère, et du monde qui a été le sien jusqu'à dix-huit ans, les *sujets* de textes littéraires. Certes, Annie Ernaux a le sentiment d'être pensée par les autres, qui portent en eux des morceaux de son sujet fragmenté. Mais elle refuse que les autres pensent ce *on* qu'elle emploie de manière émouvante dans *La Place* en se référant à sa classe d'origine, manifestant le désir de se positionner, par rachat, dans cette classe¹²¹. Le « me » de « on me pense » pourrait en effet se référer à Annie Ernaux plus jeune, mais aussi à ses parents et à tous les membres de sa classe d'origine.

¹²⁰ Pierre Bourdieu, « La paysannerie, une classe objet », *Actes de recherche en sciences sociales* 17-18 (novembre 1977), 4.

¹²¹ Voir entre autres LP 26, 50, 75. Le deuxième chapitre propose une étude plus détaillée de l'emploi des pronoms dans *La Place* et *La Honte*. Voir la section I. 1., « Les parents ».

Si le langage est pouvoir, Annie Ernaux a comme un devoir de faire un usage politique de ce langage. Dans le domaine social aussi, les affirmations d'Ernaux concernant la portée plus vaste de son *je* sont légion. Elles se réfèrent à l'intérêt de l'auteure pour ces couches sociales marginalisées par la littérature. Surtout, l'originalité du *je* ernalien pris dans une dimension sociale vient de l'abolition des frontières entre singulier et collectif, entre privé et public. Ernaux ayant la conviction que l'individu et la société, l'individuel et le collectif, ne sont pas séparés, sa démarche « heurte profondément la croyance dans laquelle nous vivons depuis des siècles, celle d'un individu opposé à la société, d'un moi autonome, et une telle écriture autobiographique, au lieu de 'rassembler', recréer le moi, le dissout. »¹²²

Conclusion

Si l'écriture — l'écriture de soi en particulier — engendre forcément plusieurs processus de dédoublements et de fragmentations, la multiplicité du *je* est accrue chez Annie Ernaux par la fusion qui s'opère entre *je* et les autres. À ce titre, *je* est bien *un autre*, dans le sens où la proximité entre ces deux entités peut prendre des allures troublantes mais aussi dans le sens décrit par Rimbaud, celui d'une portée sociopolitique des mots dits ou écrits par *je*. Mais *je* est aussi *les autres*, cette entité bien concrète qui intéresse généralement les femmes écrivains, et qui trouve une porte-parole en la personne d'Annie Ernaux, ou du moins en ce *je* qu'elle emploie dans ses textes à dimension autobiographique. Le processus de fusion entre ces deux données ne va pas de soi, il exige un travail de la part des deux entités, sous la forme

¹²² Ph. Vilain, « Annie Ernaux ou l'autobiographie en question », 147.

du contact avec les mots et le texte : lire et écrire permettent en effet au texte, donc au *je* et aux *autres* du texte d'exister, et au *je* et aux *autres* hors du texte d'interférer.

Les chapitres suivants vont nous permettre d'analyser en détails comment ce *je* communique avec les autres, et ceci à tous les niveaux : au niveau du texte, du métatexte, du paratexte, mais aussi du hors-texte. Il s'agit d'établir, en quoi les modalités des relations entre *je* et personnages, lecteurs virtuels et réels, critique académique ou journalistique s'inscrivent dans un bouleversement original des frontières entre individuel et collectif.

CHAPITRE II

Je e(s)t les personnages : Identification et analyse d'une relation entre fusion et fission

« Tout en se distinguant de l'auteur, le personnage chargé de la narration se voit doté d'une partie des pouvoirs de l'écrivain ; c'est lui qui écrit et organise le récit ; [...] il est quelqu'un qui tient la plume et se rend maître non seulement de la narration, mais de l'univers du roman ; il ordonne le monde autour de lui, il s'en fait le centre. »

Jean Rousset¹

Les différentes strates de dédoublements entre le *je* auctorial et ses doubles ayant été analysées, il s'agit désormais d'évaluer les liens entre le(s) *je* narratif(s) et les autres dans l'œuvre d'Ernaux. La délimitation de *je* comme narratrice(s)-personnage(s) dans ce chapitre va permettre de confronter les objectifs de l'auteure aux techniques mises en place pour les réaliser et de s'intéresser aux procédés de fictionalisation utilisés par les différentes narratrices. Il n'existe en effet pas une, mais plusieurs narratrices chez Ernaux, une variété de points de vue qui reflète l'ampleur du projet autosociobiographique de l'auteure². L'objectif de ce chapitre est de montrer comment *je* s'imprègne d'autres personnages, se construisant une identité narrative

¹ J. Rousset, *Narcisse romancier : Essai sur la première personne dans le roman* (Librairie José Corti, 1972), 127.

² À ce titre, quand j'évoque « la narratrice » dans le reste de ce travail en analysant l'ensemble de l'œuvre d'Ernaux, c'est avant tout par souci de commodité.

définie par une dialectique du même et de l'autre. La notion de « personnage » ne saurait être entendue dans le sens traditionnel du terme comme être purement fictif apparaissant dans un cadre romanesque. Cette étude se place dans le cadre de l'évolution du terme de personnage mis à mal en particulier depuis l'entrée dans l'« ère du soupçon »³. Malgré l'inadéquation apparente entre le terme « personnage » et la sphère autobiographique, le choix de ce terme à la faveur du mot « personne » va permettre de mettre en avant les transformations et modifications apportées par le travail d'écriture.

Alors que la plupart des études sur le personnage portent sur la relation entre lecteur(s) et personnage(s), l'angle de ce chapitre propose une analyse de la relation entre *je* et les personnages. Cette étude inclut une typologie des différents personnages par groupes en soulignant les traits caractéristiques des relations que la narratrice entretient avec eux, qu'il s'agisse de liens fusionnels ou fissionnels. J'évalue le degré de fusion entre *je* et les autres, mettant en avant les limites de la formule *Je est les autres*. En effet, même si chez Ernaux « [...] the self is always implicated in the portrayal of the Other, whether that Other takes the form of the narrator's parents, her lover or the everyday men and women she observes in public places »⁴, la fusion entre *je* et les autres personnages est loin d'aller de soi. *Je est* certes les autres, que ces derniers soient les représentations littéraires des parents des narratrices, de groupes, ou d'anonymes qu'elle rencontre. Mais cette fusion ne s'opère parfois que si je *hais* les autres, au prix d'un sentiment de rejet initial —

³ Expression de Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon : Essais sur le roman*, in *Œuvres complètes* (Gallimard, Pléiade, 1996 [Gallimard, 1956]), 1577-87. Sarraute y analyse la remise en question du personnage, dont se méfient à la fois l'auteur et le lecteur. Elle explique que le personnage a perdu de l'ampleur, aux dépens de l'auteur qui a gagné en toute-puissance. Pour la remise en question de la notion de personnage par le Nouveau Roman, voir Françoise Baqué, *Le Nouveau roman* (Bordas, Connaissances, Série Information, 1972), et en particulier la section intitulée « Personnage et histoire » (11-64), où elle explique que le personnage est en voie de dépérissement.

⁴ Siobhán McIlvanney, *Annie Ernaux : The Return to Origins* (Liverpool : Liverpool University Press, 2001), 6.

voire permanent — très fort. C'est cette ambivalence qu'il convient de mettre en relief.

Une première section consacrée à la relation entre les narratrices et les figures parentales permet de souligner la spécificité de la cellule familiale dans l'œuvre d'Ernaux et les modes de représentations des parents. La deuxième section englobe les autres types de personnages évoqués dans l'œuvre d'Ernaux, en partant des figures les plus proches des narratrices — les amants et partenaires — pour évoluer jusqu'aux figures en apparence les moins accessibles — les personnages fictionnels. Cette hiérarchie est remise en question grâce au fil conducteur de ce chapitre : l'exploration des différents procédés qui concourent à la remise en question des frontières entre *je* et les différents types de personnages. À ce titre, j'étudie les processus d'assimilation, de transformation et d'interchangeabilité entre *je* et les personnages dans l'œuvre d'Annie Ernaux.

I. Analyse des relations entre les narratrices et les figures parentales et valorisation des stratégies de transformation des personnages

Les figures parentales des narratrices sont des personnages clés dans l'œuvre d'Ernaux. Même si leur présence a tendance à s'estomper dans les récits les plus récents, il va sans dire que le succès de *La Place*⁵, ainsi que l'originalité du projet de l'auteure, ont contribué à mettre les parents au cœur de son œuvre et de la critique.

⁵ Qui a obtenu le prix Renaudot en 1984, et qui est désormais considéré comme un classique de la littérature française du vingtième siècle.

Les relations à l'œuvre entre les narratrices des textes d'Ernaux et les figures parentales sont très ambiguës, évoluant entre fusion et fission d'un texte à l'autre, mais parfois aussi au sein d'un même récit ou d'une même page. Le père et la mère étant des figures régulièrement convoquées par les critiques des textes d'Ernaux, il s'agit dans cette section de rappeler les principaux composants des relations *je/parents*, en y greffant une étude de l'appareil énonciatif utilisé pour décrire le noyau familial et en mettant en relief les processus d'assimilation et de transformation des figures parentales.

I. 1. *Les parents*

Les parents occupent une place privilégiée dans *Les Armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien*, *La Place*, *Une Femme*, *La Honte*, et « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* »⁶. Alors que les deux premiers récits sont fictifs, la narratrice ne cache pas la nature ouvertement autobiographique des récits suivants, où des preuves matérielles — photos, évocation de lieux réels, de faits précis — viennent confirmer que les parents dont il est question sont bien ceux de l'auteure, Annie Ernaux. Dans *Les Armoires vides* et *Ce qu'ils disent ou rien*, au contraire, les indications géographiques sont assez floues, les preuves matérielles absentes, et de nombreux éléments, inventés. Le contexte familial de *Ce qu'ils disent ou rien* est éloigné du café-épicerie, élément autobiographique qui joue un rôle à part entière dans *Les Armoires vides* : le père est contremaître, et les parents habitent dans un pavillon de banlieue qu'ils ont presque fini de payer. Les parents des narratrices sont rarement mentionnés en tant que

⁶ Dans *Les Armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* et *La Honte*, les deux parents tiennent une place centrale, tandis qu'*Une Femme* et « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » se concentrent sur la figure maternelle, et *La Place* sur le père de l'auteure-narratrice.

couple, leur vie sentimentale ou sexuelle n'ayant qu'une place très limitée dans l'œuvre d'Ernaux⁷. Même si les relations entre *je* et les parents varient considérablement selon que les narratrices évoquent leur père ou leur mère, il est néanmoins possible de dégager quelques caractéristiques du développement des rapports entre les narratrices et l'unité parentale. *Les Armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* et *La Honte* examinent l'évolution des sentiments des narratrices envers leurs parents. Malgré leurs disparités, ces trois textes relatent des expériences perturbantes pour des narratrices évoquant cette césure au moment où elle se produit (*Ce qu'ils disent ou rien*), effectuant un retour en arrière à une période de crise (*Les Armoires vides*) ou cherchant à objectiver les caractéristiques de cette scission (*La Honte*).

La rupture évoquée dans *Les Armoires vides* est d'origine socioculturelle : petite fille, la narratrice éprouve fierté et admiration pour ses parents. Le père est présenté comme un héros — « Mon père, il est jeune, il est grand, il domine l'ensemble. » (LAV 19) — tandis que le corps de la mère attise une véritable fascination chez la fille — « Massive, on dirait que la chaise est trop petite. Quarante-vingt kilos, chez le pharmacien. Je la trouvais superbe. » (LAV 24). La narratrice ne remet pas en question son appartenance à leur monde ni sa filiation, utilisant *on* et *nous* pour souligner son inclusion totale dans cet univers. Alors que *nous* se réfère au cercle familial restreint (les parents et la fille), *on* englobe les clients du café-épicerie, les habitants du quartier, signalant de manière générale ceux qui possèdent les mêmes codes socioculturels, le même langage et le même système de valeurs — en somme le même *habitus*⁸ — que *nous*. La distinction entre *on* et *nous* est probante

⁷ « [Mon père] et ma mère s'adressaient continuellement la parole sur un ton de reproche, jusque dans le souci qu'ils avaient l'un de l'autre. [...] Ils chichaient sans cesse pour savoir qui avait perdu la facture du limonadier, oublié d'éteindre la cave. » (LP 64).

⁸ L'*habitus*, défini par Bourdieu comme « système de disposition acquises par l'apprentissage implicite ou explicite qui fonctionne comme un système de schémas générateurs », est un ensemble de

dans cet extrait des *Armoires vides*, où le passage de *nous* (la mère et la fille) à *on* (*nous* ainsi que les autres gens du quartier) permet de mieux signaler la répartition géographique des couches sociales :

Nous revenons rue Clopart, *nous* traversons les rues principales bordées de grandes boutiques avec des glaces toutes lisses. Ma mère file, très droite, sans regarder. « Ils vendent pas mieux que *nous*. Ils volent les clients. Des faiseurs d’embarras. » Puis il y a la rue de la République, les villas calmes, rien qui traîne sur les pelouses. Tristes. *On* ne connaît personne. (*LAV* 38, mes italiques)⁹

C’est en acquérant les codes du monde cultivé de l’école libre, puis de l’université, que la narratrice des *Armoires vides* réalise que ses parents — et par extension leur milieu — ne se conforment pas à ces codes, et que la seule manière de se faire accepter par la classe dominante est de rompre avec son monde d’origine. Une distance de classe va alors s’insinuer entre *je* et *nous*, puis entre *je* et *on*. De « je est les autres », on passe lentement à « je hais les autres », mépris qui se double d’une véritable souffrance liée à un sentiment de culpabilité. Car « ne pas pouvoir aimer ses parents, ne pas savoir pourquoi, c’est intenable » (*LAV* 117). Loin d’être ingrates, les narratrices reconnaissent la dette qu’elles ont envers leurs parents et qu’elles aimeraient réparer, même si elles ne savent pas comment.

La narratrice de *La Honte* diffère à bien des égards de celle des *Armoires Vides*. Ce dernier récit est en effet le monologue intérieur de Denise Lesur, personnage fictif d’une vingtaine d’années, tandis que *La Honte* est relaté par Ernaux

codes et de manières d’êtres distinctifs d’une classe ou d’un groupe. Voir Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique* (Minuit, 1980), 88.

⁹ Dans *La Place*, la différenciation entre la cellule familiale et le quartier est explicite dans cette phrase : « Obsession : ‘Qu’est-ce qu’on va penser de nous ?’ (les voisins, les clients, tout le monde). » (*LP* 54).

elle-même. Dans ce texte, l'auteure-narratrice s'efforce de recréer le mode de penser et de parler qui était le sien dans l'univers du café-épicerie et du quartier du Clos-des-Parts en 1952, ainsi que dans le milieu de l'école libre. Le processus de honte est lié à la prise de conscience que ces deux mondes ne sont pas compatibles, et qu'un des milieux méprise l'autre. Même si *La Honte* relate le début du processus de distanciation de la narratrice envers ses parents, ces derniers y sont montrés sous une lumière positive, qui résulte d'un effort d'objectivation des souvenirs. Dans ce texte, la mémoire personnelle devient trace collective, en continuité avec *La Place*. Comme l'a souligné Florence Bouchy, la honte « [...] n'est finalement que le nom que prennent la conscience et la connaissance des inégalités sociales [...]. »¹⁰ La valeur collective de la honte émerge du traitement par la narratrice de ses propres souvenirs.

Par conséquent, *on* et *nous* détiennent dans ce texte une place dominante en comparaison avec les autres récits d'Ernaux. Dans ce récit qui débute avec un événement qui aurait pu tourner en tragédie familiale, la famille apparaît ironiquement relativement unie, du moins grammaticalement, par des syntagmes tels que « tous les trois » (LH 15), « entre nous » (LH 19), « par chez nous » (LH 40-1). Même après l'épisode traumatisant de la mère apparaissant en chemise de nuit tachée au regard des membres de l'école privée, c'est le *nous* qui domine, « comme si à travers l'exposition du corps sans gaine, relâché, et de la chemise douteuse de ma mère, c'est *notre* vraie nature et *notre* façon de vivre qui étaient révélées. » (LH 110, mes italiques). Le lien entre privé et public est particulièrement mis en relief dans cet épisode : Annie Ernaux, qui considère que l'intime est une chose collective, choisit de le relater en le faisant quitter la sphère du privé. Nancy K. Miller a analysé les taches sur la chemise de nuit de la mère comme métonymie de la honte sociale :

¹⁰ F. Bouchy, *Ernaux, La Place/La Honte* (Hatier, Profil d'une œuvre, 2005), 83.

Ernaux préfère laver son linge sale en public « as though you have to get your dirty little secrets out, out of your system and onto the page, into the public space, in order to integrate the past into present writing »¹¹. Après cet épisode, même si la narratrice enfant commence à se sentir différente des autres élèves, elle fait néanmoins encore partie de l'univers familial. Alors que *on* et *nous* possèdent une place à part entière dans ce texte, *je* est littéralement mis entre parenthèses, essayant de s'éclipser pour laisser place à l'objectivité. Dans *La Honte*, au milieu de la description relativement objective de la configuration du café-épicerie, apparaît un paragraphe à la première personne, en parenthèses :

(C'est ici que je suis, un soir de fin mai ou début juin, avant la scène. J'ai fini mes devoirs, il y a une grande douceur partout. J'éprouve un sentiment d'avenir. Le même que j'ai en chantant à pleine voix dans la chambre *Mexico* et *Voyage à Cuba*, celui que donne tout l'inconnu de la vie devant soi.) (LH 51)

Une des caractéristiques du pronom *nous* étant d'inclure *je*¹², ce n'est qu'au prix d'un grand effort que *je* essaie de se mettre entre parenthèses. Mais cet effort pour se détacher de *nous* est proportionnel à l'effort pour s'y inclure : la représentation de la cellule familiale et de son *habitus* ne vient qu'au prix d'une démarche rigoureuse pour la narratrice adulte. Les tensions et paradoxes entre ces différents pronoms soulignent bien l'ambivalence des relations entre *je* et les parents.

¹¹ N. K. Miller, « Memory Stains : Annie Ernaux's *Shame* », *A/B : Auto/Biography Studies* 14:1 (Summer 1999), 38-50, 49. La chemise de nuit de la mère « is precisely the kind of dirty laundry meant to remain hidden from view, meant to remain indoors, protected by a bathrobe. » Il s'agit d'une tendance vers laquelle l'écriture autobiographique ne cesse de s'orienter : ne pas séparer l'individuel du social. Une tendance illustrée entre autres par Christine Angot, qui dans son récit *Quitter la ville* affirme : « Je ne lave pas MON linge sale. Mais le drap social. » (Le livre de poche, 2002 [Stock, 2000]), 162.

¹² Voir É. Benveniste, chapitre 1, 48.

Dans *Ce qu'ils disent ou rien*, le lien qui prédomine entre la narratrice et ses parents n'est ni celui d'une fusion perdue à cause d'une distance de classe, ni celui d'un effort pour relater les traits du monde d'origine, mais une rupture violente liée à une crise adolescente et existentielle. Anne ne se sent pas détachée de ses parents à cause de leur statut social, mais parce qu'ils n'ont pas les mêmes préoccupations et aspirations qu'elle. Les scènes où la narratrice est présentée avec ses parents sont l'occasion de prendre conscience de la distance qui la sépare d'eux : « Je me suis demandé ce qui nous liait tous les trois, je perdais pied moi-même, je répétais Anne mais le nom tout seul sonne creux quand on ne sent plus rien autour. » (CQDR 66). Pour la narratrice en période de crise, ce sentiment d'étrangeté est terriblement déroutant. Quoi de plus perturbant en effet que de se sentir étrangère dans sa propre famille, alors que l'étrangeté est l'antonyme de la familiarité ? En outre, la manière dont la narratrice évoque ses parents révèle un manque de liens affectifs, comme l'a noté Lucille Cairns : « Anne frequently refers to her mother and father not by their names or by their relationship to her ('mère'/'père'), but starkly as 'elle' or 'il'. »¹³

Des relations ambivalentes et complexes se dessinent donc entre les narratrices des textes d'Ernaux et leurs parents, sans pouvoir être résumées en un seul schéma assumant que tous les *je* employés renvoient à la même instance. Les récits que j'ai mentionnés font état d'une distance sociale, culturelle et générationnelle s'insinuant entre les narratrices et leurs parents, distance qu'un processus de réhabilitation tente de combler, avec des moyens variés, dans la plupart des textes d'Ernaux. Par son épigraphe — une phrase de Jean Genet —, *La Place* se

¹³ L. Cairns, « Annie Ernaux, Filial Ambivalence and *Ce qu'ils disent ou rien* », *Romance Studies* 24 (Autumn 1994), 71-84, 75-6.

positionne d'emblée sur les registres de la culpabilité¹⁴ et d'une tentative de réhabilitation de la figure paternelle par l'écriture : « Je hasarde une explication : écrire c'est le dernier recours quand on a trahi. » (*LP* 7). Si, dans *La Place*, Ernaux cherche explicitement à inscrire son père (et, par extension, *nous* et *on*) dans la littérature, les narratrices des récits antérieurs ont déjà débuté ce processus de réhabilitation¹⁵. Dès *Les Armoires vides*, la distance entre la narratrice et ses parents est estompée par la concession que le langage dominant est impuissant à retranscrire la réalité de ce qu'elle vit. Denise, qui réalise qu'elle ne saurait trouver dans une œuvre littéraire les mots justes pour relater son avortement, voit le langage châtié comme

[...] un système de mots de passe pour entrer dans un autre milieu. Ça ne tenait pas au corps, ça ne m'a jamais tenu sans doute, embroquée comme une traînée que dirait ma mère, les jambes écartés par le spéculum de la vioque, c'est comme ça que je dois dire les choses, pas avec les mots de Bornin, de Gide ou de Victor Hugo. [...] [Les mots] de

¹⁴ Pour une analyse des notions de honte et culpabilité dans l'œuvre d'Annie Ernaux, on consultera en particulier les travaux de Loraine Day, dont un livre sur Ernaux est consacré à cette notion (*Writing Shame and Desire : The Work of Annie Ernaux* (Oxford and Bern : Peter Lang, 2007)). Dans l'article suivant : « The Dynamics of Shame, Pride and Writing in Annie Ernaux's *L'Événement* », *Dalhousie French Studies* 61 (Winter 2002), 75-91, Day propose une approche psychanalytique de la notion de honte. Pour l'analyse de la honte chez Ernaux, voir aussi :

-Lawrence D. Kritzman, « Ernaux's Testimony of Shame », *Esprit Créateur* 39:4 (Winter 1999), 139-49 ;

-Nancy K. Miller, « Memory Stains : Annie Ernaux's *Shame* » ;

-Claire-Lise Tondeur, « Écrire la Honte (Annie Ernaux) », in *French Prose in 2000*, eds Michael Bishop and Christopher Nelson (Amsterdam and New York : Rodopi, Faux Titre 231, 2002), 125-34 ;

-Philippe Vilain, « Le Sexe et la honte dans l'œuvre d'Annie Ernaux », *Roman 20-50* 24 (décembre 1997), 149-64 ;

-Jennifer Willging, « Annie Ernaux's Shameful Narration », *French Forum* 26:1 (Winter 2001), 83-103.

¹⁵ Pour plus de détails sur ce processus de réhabilitation, voir mon essai « Ce qu'ils disent, c'est tout : Héritage et transmission de la langue d'origine dans l'œuvre d'Annie Ernaux », in *Transmission/héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, eds Béatrice Jongy et Annette Keilhauer (Clermont Ferrand : Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Université Clermont-Ferrand II, 2008, à paraître). J'y explique par exemple en quoi le choix de l'expression populaire « ce qu'ils disent ou rien » en titre d'un livre est une manière de rendre hommage au monde d'origine.

l'école, des livres ne me servent à rien ici, volatilisés, de la poudre aux yeux, de la merde.

(LAV78)

Denise admet que ce sont les mots de ses parents dont elle a besoin à ce moment. En écrivant *Les Armoires vides*, Ernaux ne fait donc pas que combler un trou dans la littérature en y incluant son expérience de l'avortement, mais elle défend aussi le langage de ses parents, et par extension de son monde d'origine.

L'ambivalence de l'attitude des narratrices envers leurs parents est doublée dans certains récits de sentiments parfois complémentaires, parfois contradictoires, mais souvent distincts envers la figure paternelle et la figure maternelle. Michèle Bacholle a suggéré que l'ambivalence que la plupart des narratrices partagent — à savoir une aspiration au monde « dominant » intellectuellement et socialement, et un attachement envers le « dominé » dont elles sont issues — reflète les caractéristiques du couple parental. Attirées par la lecture et le beau langage, les mères des récits d'Ernaux ont une ambition que les figures paternelles ne possèdent pas, se contentant souvent de leur « place » dans la société, sans avoir honte de leur appartenance au milieu populaire. Un des liens les plus probants entre *je* et ses parents résiderait donc dans le fait que la dualité des narratrices est l'expression de la dualité père/mère. Pour citer Bacholle, « dans les intérêts et attitudes divergents du couple parental se profile déjà la dualité du Moi de l'auteur : le populaire et l'intellectuel, le monde dominé et le monde dominant. »¹⁶

¹⁶ M. Bacholle, « Chapitre 1 : Annie Ernaux », in *Un Passé contraignant : Double bind et transculturation* (Amsterdam et Atlanta : Rodopi, Faux Titre 182, 2000), 27-70, 33.

I. 2. Les représentations des figures maternelles : fusion et fission

La mère est indubitablement le personnage central de l'œuvre d'Annie Ernaux¹⁷, ceci en raison du lien très fort unissant l'auteure à sa mère et de la présence de cette dernière dans les récits dont elle n'est *a priori* pas un des personnages principaux, comme *Se perdre*¹⁸. Lors d'un entretien, Ernaux a affirmé à propos de sa mère : « C'est la femme qui a compté le plus pour moi. [...] ma mère je n'ai jamais cessé de l'adorer. »¹⁹

Malgré la teneur résolument autobiographique de l'œuvre d'Ernaux, on ne saurait affirmer que toutes les mères figurant dans ses récits sont une représentation

¹⁷ L'omniprésence de la mère dans l'œuvre d'Ernaux est reflétée dans la multitude d'études consacrées à la relation mère/fille dans ses récits. On pourra se référer en particulier à :

-Monika Boehringer, « Donner la vie, donner la mort : 'L'amer écrite' chez Simone de Beauvoir et Annie Ernaux », *Dalhousie French Studies* 64, special issue (Fall 2003), 117-24. Elle y étudie la relation ambivalente entre les narratrices et leur mère, précisant que cette relation perdure après la mort de la mère. L'ambivalence est aussi le sujet de son article « Tombeau d'une mère : 'elle' e(s)t 'je' : *Une Femme* et *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » d'Annie Ernaux », *Dalhousie French Studies* 47 (Summer 1999), 155-63 ;

-Lorraine Day, « Annie Ernaux and Courbet's *L'Origine du Monde* : The Maternal Body, Desire and Filial Identity in '*Je ne suis pas sortie de ma nuit*' and *Passion simple* », *French Forum* 25:2 (May 2000), 205-26. En tenant compte des théories de Luce Irigaray, Day souhaite dans cet article mettre à jour l'intériorisation de la mère par la narratrice de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », ainsi que la place de la sexualité dans l'œuvre d'Ernaux. Le processus d'intériorisation, ainsi que le rôle de la mère dans la formation de l'identité, forment le sujet d'un autre article de Day consacré à la mère : « Revisioning the 'Matricidal' Gaze : The Dynamics of the Mother-Daughter Relationship and Creative Expression in Annie Ernaux's '*Je ne suis pas sortie de ma nuit*' and *La Honte* », *Dalhousie French Studies* 51 (Summer 2000), 150-73 ;

-E. Nicole Meyer, « Voicing Childhood : Remembering the Mother in Annie Ernaux's Autobiographies », *Journal of the Midwest Modern Language Association* 35:2 (Fall 2002), 33-40. Elle souligne en quoi les « voix » qui parsèment l'œuvre d'Ernaux concourent à la formation de l'identité des narratrices et permettent aussi de redonner une voix à la mère ;

-Monique Saigal, *L'Écriture : Lien de mère à fille chez Jeanne Hyvrard, Chantal Chawaf, et Annie Ernaux* (Amsterdam et Atlanta : Rodopi, Chiasma, 11, 2000). Elle explique que « la figure dominante de la mère qu'Ernaux veut préserver en elle, sous-tend ses écrits et confirme son obsession de relier les choses. » (115) ;

-Enfin, deux articles s'intéressent à la figure maternelle chez Ernaux en comparaison avec la mère chez Beauvoir : Liliane Lazan, « À la recherche de la mère : Simone de Beauvoir et Annie Ernaux », *Simone de Beauvoir Studies* 16 (1999-2000), 123-34 et Catherine Montfort, « 'La Vieille Née' : Simone de Beauvoir, *Une Mort très douce*, and Annie Ernaux, *Une Femme* », *French Forum* 21:3 (September 1996), 349-64.

¹⁸ Dans ce journal intime écrit à l'époque de la passion de la narratrice pour un diplomate russe, les nombreuses références à la mère sont évoquées sous un angle psychanalytique auquel les lecteurs d'*Une Femme* n'étaient pas habitués.

¹⁹ Claire-Lise Tondeur, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review* 69:1 (October 1995), 37-44, 39.

de Madame Blanche Duchesne²⁰ : d'une part, les mères des premiers romans sont des fictionalisations, et d'autre part, d'autres figures maternelles apparaissent dans l'œuvre d'Ernaux. Qu'elles soient les mères des camarades de classe à l'école privée (dans *Les Armoires vides*), la mère du mari bourgeois (*La Femme gelée*²¹), les mères rencontrées dans des lieux publics (*Journal du dehors* et *La Vie extérieure*), ou encore les vieilles femmes en service de gériatrie (« *Je ne suis pas sortie de ma nuit* »), ces autres figures maternelles jouent un rôle primordial en servant de point de comparaison aux narratrices soucieuses de savoir si l'apparence et le comportement de leur mère se conforment aux normes. Dans *Les Armoires vides*, les mères des camarades de Denise servent à mettre en valeur le comportement inapproprié de la mère de la narratrice, qui travaille, contrairement aux mères bourgeoises, ce qui lui laisse peu de temps pour soigner son apparence, son langage et sa maison. Dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », la narratrice compare sa mère aux autres femmes pour évaluer la progression de sa maladie : « Constamment, je compare le teint, les jambes des autres vieilles femmes à ceux de ma mère : savoir 'où elle en est'. » (*JNSP* 45). Avant le processus explicite de réhabilitation des parents dans *La Place*, les déceptions des narratrices proviennent de l'inadéquation entre l'image que la mère renvoie à sa fille et les modèles véhiculés par l'école et les livres. La mère, et par extension les femmes de l'enfance, présentent « an antithesis to received images of womanhood pedalled by advertising and her school reading books. »²² Quand les narratrices convoquent des figures maternelles autres que leur

²⁰ Nom de la mère d'Ernaux, qui apparaît pour la première fois dans *JNSP* 41. Cette occurrence tardive du nom vient combler les trous provoqués par les initiales utilisées dans les récits précédents.

²¹ Mentionnée dans *La Femme gelée*, la belle-mère de l'auteure-narratrice est décrite par Diana Holmes comme un modèle de « bonne » féminité (in *French Women's Writing 1848-1994* (London : Athlone, Women in Context, 1996), 251). Holmes ajoute que ce personnage féminin agit comme un double de la narratrice en lui offrant une image de ce qu'elle peut devenir si elle reste mariée (*Ibid.*, 252).

²² Elizabeth Fallaize, *French Women's Writing : Recent Fiction* (London : Macmillan, 1993), 69.

propre mère, c'est néanmoins pour revenir à cette mère là, effectuer un « retour aux origines »²³ vers celle autour de qui gravitent des sentiments à la fois puissants et ambivalents.

D'une narratrice à l'autre, des sentiments très ambigus, parfois contradictoires, sont évoqués envers la figure maternelle : fusion, haine, honte, admiration, troublante proximité et ressentiment contribuent à un portrait complexe de la mère dans l'œuvre d'Annie Ernaux²⁴. Une des constantes du lien entre mère et *je* à travers l'œuvre d'Ernaux est la nature extrême des sentiments qu'elles éprouvent l'une envers l'autre. Sans proposer un schéma réducteur, on peut constater que leurs relations s'articulent souvent sur un modèle de fusion pendant l'enfance²⁵, suivie par une fission due à des circonstances socioculturelles et générationnelles, pour enfin retrouver un état de fusion une fois les colères des narratrices apaisées. Les relations mère-fille évoquées dans l'œuvre d'Ernaux sont le reflet de l'ambivalence qui survient pendant l'adolescence, telle que l'a décrite Nancy Chodorow :

A girl alternates between total rejection of a mother who represents infantile dependence and attachment to her, between identification with anyone other than her mother and feeling herself her mother's double and extension. Her mother often mirrors her preoccupations.²⁶

²³ Je reprends ici le titre de l'ouvrage de Siobhán McIlvanney : *Annie Ernaux, The Return to Origins*. Elle démontre que l'œuvre d'Annie Ernaux, malgré une ouverture prononcée vers les autres et l'extérieur, est tournée vers le monde de l'enfance de l'auteure, vers ses parents en particulier.

²⁴ Pour une analyse détaillée de ces liens, voir Claire-Lise Tondeur, « Relation mère/fille chez Annie Ernaux », *Romance Languages Annual* 7 (1995), 173-9.

²⁵ Quand Anne affirme « J'étais partie d'elle » (*CQDR*-128), cela souligne qu'elle était littéralement dans la mère avant cette rupture.

²⁶ N. Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (Berkeley : University of California Press, 1978), 138. Dans cet ouvrage, Chodorow « analyse[s] the reproduction of mothering as a central and constituting element in the social organization and reproduction of gender. » (7). Voir la section « Oedipal Resolution and Adolescence Replay » (130-40) consacrée à l'adolescence. Pour d'autres analyses du lien mère-fille, voir la section « Motherhood and

La dernière phrase souligne que les sentiments ambivalents ne proviennent pas seulement de la fille mais aussi de la mère, et amène à suggérer que c'est parfois la mère, et non la fille, qui souhaite la symbiose que j'ai précédemment évoquée. C'est la suggestion avancée par Lucille Cairns à propos de *Ce qu'ils disent ou rien* :

The difficulty of a daughter's individuation from her mother [...] would appear to affect the mother in *Ce qu'ils disent ou rien* just as much if not more than the daughter herself. It is not just the daughter who experiences difficulty in achieving independence from the mother; the mother too [...], only rarely establishes clearly-delineated identity boundaries with her daughter.²⁷

L'absence de frontières bien définies entre fille et mère est un trait visible non seulement chez les jeunes héroïnes Denise ou Anne, mais aussi dans les représentations plus explicites de l'auteure elle-même. Que ce soit dans *Une Femme* ou dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », le sentiment qui prévaut est celui d'un lien très ténu entre mère et fille, au point de ne pas pouvoir établir de distinction entre les deux. L'ambiguïté du titre *Une Femme* est exemplaire, puisque, bien qu'il s'agisse d'un livre sur la mère, l'indéfini pourrait aussi se référer à la narratrice, accroissant ainsi le lien entre ces deux femmes et même entre les femmes en général, mettant en valeur « the connections between women » comme le suggère Lyn Thomas²⁸. Cette connexion envahit l'œuvre entière d'Ernaux, par exemple quand la narratrice de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » réalise avec effroi : « je suis 'elle' »

Daughterhood » in Adrienne Rich, *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution* (London : Virago, 1977).

²⁷ L. Cairns, « Annie Ernaux, Filial Ambivalence and *Ce qu'ils disent ou rien* », 79.

²⁸ L. Thomas, *Annie Ernaux : An Introduction to the Writer and her Audience* (Oxford : Berg, New Directions in European Writing, 1990), 16.

(JNSP 23)²⁹. De l'identification au rejet, de la distanciation à la réhabilitation, un processus complexe relie donc les narratrices à leurs mères. Même si les relations mère-fille correspondent dans une certaine mesure aux schémas établis par Chodorow, elles n'en demeurent pas moins singulières. La fusion retrouvée avec la mère est originale puisqu'elle intervient après la mort de cette dernière, comme l'a souligné Ernaux : « Ma mère, elle est partout. Maintenant depuis son décès, elle est en moi. »³⁰ Ernaux entretient l'ambiguïté de l'ambivalence fusion-fission quand elle affirme : « ce rejet n'était pas vraiment un rejet »³¹. Ces liens sont enfin compliqués par la nature autobiographique du projet d'Ernaux, puisque la relation mère-fille est vue à des périodes différentes et selon des angles différents selon les textes.

I. 3. Les représentations des figures paternelles : évolutions et contradictions

Alors que deux livres sont consacrés uniquement à la figure maternelle, un seul texte pour l'instant est entièrement voué à retracer la vie du père d'Annie Ernaux³². Les

²⁹ Pour une analyse plus détaillée de ce processus, voir M. Boehringer, « Tombeau d'une mère : 'elle' e(s)t 'je' : *Une Femme* et '*Je ne suis pas sortie de ma nuit*' d'Annie Ernaux ».

³⁰ C. – L. Tondeur, « Entretien avec Annie Ernaux », 39.

³¹ *Ibid.*, 39.

³² Même si *La Honte* s'intéresse aussi à la figure paternelle, les études du lien père-fille dans l'œuvre d'Annie Ernaux entrent souvent dans le cadre d'études sur *La Place*. On pourra consulter les études assez générales portant sur *La Place* :

-Lorraine Day and Tony Jones, *Ernaux : La Place/Une Femme* (Glasgow : Glasgow Introductory Guides to French Literature 10, University of Glasgow French and German publications, 1995) ;

-Marie-France Savéan, commente *La Place* et *Une Femme* d'Annie Ernaux (Folio, Foliothèque, 1994) ; et son « Dossier sur *La Place* », in *La Place* (Gallimard, Folio plus, 2003 [1983 pour *La Place*, 1997 pour le dossier]), 111-56 ;

-P. M. Wetherill, *La Place* d'Annie Ernaux (London : Routledge, Twentieth Century Texts, 1987).

Les articles suivants abordent la relation père-fille dans *La Place* :

-Dans « Écrire la différence sociale : Registres de vie et registres de langue dans *La Place* d'Annie Ernaux » (*French Forum* 19:2 (May 1994), 195-214), Christian Garaud remet en question la nature sociologique de *La Place* en mettant à jour le processus d'écriture et le manque d'objectivité de la part de la narratrice.

-Dans une veine similaire, Christian Roche s'intéresse aux stratégies employées par la narratrice dans « Trahison et littérature dans *La Place* d'Annie Ernaux », *Women in French Studies* 7 (1999), 133-41. Alors que la plupart des études mettent en valeur la réhabilitation par l'écriture, il lie cette dernière à

différences de traitement entre *Une Femme* et *La Place* montrent d'emblée que le travail d'écriture n'a pas affecté les deux récits de la même façon³³. Dans *La Place*, la narratrice essaie de retracer l'existence de son père à partir d'une posture d'objectivité, cette dernière ne pouvant être parfaitement atteinte puisque la plupart des matériaux de la narratrice sont ses propres souvenirs. Elle parseme le texte de mots ou de commentaires à valeur sociopolitique, comme quand elle évoque son père, « heureux de croire que ces gens-là [les gens *haut placés* comme le médecin], pourtant si chics, avaient quelque chose de commun avec nous, une petite infériorité. » (LP 56). Le terme « infériorité » témoigne des lectures sociologiques de l'auteure, et en particulier de l'influence de Bourdieu³⁴. D'autre part, le modalisateur « croire » montre que la narratrice souhaite souligner les limites du mode de penser de ses parents. Malgré ces traces de subjectivité, il semblerait que la valeur représentative du père dans *La Place* soit plus forte que celle de la mère dans *Une Femme*.

Les relations entre l'auteure et son père étaient beaucoup moins passionnelles qu'avec la mère, en raison peut-être de la nature effacée du père en société et dans le couple parental. Par conséquent, l'évolution des sentiments des narratrices envers les

la notion de trahison, en soulignant que l'écriture des parents peut être vue comme une deuxième trahison.

³³ Pour une comparaison entre ces deux récits, on consultera l'article de Nathalie Morello, « 'Faire pour la mère ce qu'elle [n'] avait [pas] fait pour le père' : Étude comparative du projet autobiographique dans *La Place* et *Une Femme* d'Annie Ernaux », *Nottingham French Studies* 38:1 (Spring 1999), 80-92.

³⁴ Annie Ernaux a rendu hommage à Bourdieu et au rôle déterminant qu'il a joué dans son œuvre et sa vie avec l'article « Bourdieu, le chagrin », *Le Monde* (6 février 2002), 1 : « Lire dans les années 1970 *Les Héritiers*, *La Reproduction*, plus tard *La Distinction*, c'était — c'est toujours — ressentir un choc ontologique violent. J'emploie à dessein ce terme d'ontologique : l'être qu'on croyait être n'est plus le même, la vision qu'on avait de soi et des autres dans la société se déchire, notre place, nos goûts, rien n'est plus naturel, allant de soi dans le fonctionnement des choses apparemment les plus ordinaires de la vie. » Pour les liens entre Ernaux et Bourdieu, voir Christian Baudelot, « 'Briser des solitudes...', les dimensions psychologiques, morales et corporelles des rapports de classe chez Pierre Bourdieu et Annie Ernaux », in *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, ed. Fabrice Thumerel (Arras : Artois Presses Université, 2004, 165-76) ; et l'entretien mené par Isabelle Charpentier, « La Littérature est une arme de combat », in *Rencontres avec Pierre Bourdieu*, ed. Gérard Mauger (Éditions du Croquant, 2005), 159-75.

figures paternelles est beaucoup moins extrême ou violente qu'envers les figures maternelles. Dans *La Honte*, la narratrice explique que le père n'était pas d'une nature extrovertie ou passionnelle. Calme et discret, ce n'est pas lui qui administrait des corrections à la fille, la mère s'en chargeant (LH 61). Son accès de colère et la scène qui a suivi sont d'autant plus surprenants aux yeux de la fille qu'ils sont opposés à cette nature douce. Alors que le rapport qui prévaut dans la relation mère-fille, malgré l'ambivalence de cette relation, est celui d'une fusion presque viscérale, c'est une distance insurmontable qui caractérise le rapport entre le père et la fille. Distance que l'écriture va tout de même essayer de combler par des efforts, à la fin de *La Place*, pour présenter des images rapprochant le père et la fille. La structure de *La Place* est composée des étapes suivantes :

1. L'oral du Capes, le métier d'enseignant, et l'entrée dans la bourgeoisie (LP 9-11)
2. « C'est fini » (LP 11). La mort du père et l'enterrement (LP 11-21)
3. Le récit de la vie du père (LP 21-93)
4. La mort du père (LP 93-100). « C'est fini » (LP 100)
5. La scène du supermarché, le métier d'enseignant (LP 103)

Cette structure en chiasme presque parfait est brisée par deux pages glissées entre les étapes 4 et 5. Quelques scènes (LP 101-2) montrent une forme d'union entre le père et la fille, unis par un même sentiment de honte ou par des démonstrations de tendresse et de complicité. L'inclusion de ces scènes peut être lue comme une tentative de sauver les aspects positifs de la relation père/fille en brisant le sentiment de fatalité symbolisé par la structure en chiasme et par l'incommunicabilité père/fille présente dans le récit.

Finalement, c'est dans la position d'entre-deux du père que la narratrice se retrouve le plus, le titre *La Place* évoquant aussi la place de la fille dans la famille et la société. Je *est* lui, il *est* moi dans la mesure où le récit de l'existence du père est basé sur les souvenirs, les commentaires, les goûts, et les aspirations de la narratrice. L'organisation du récit et les choix effectués étant ceux de la narratrice, on peut suggérer que le récit *La Place* reflète au moins autant les aspirations du *je* que celui du *il*, par exemple quand la narratrice évoque les goûts de lecture de son père (LP 26). La présence de la première personne se fait proéminente vers la fin du récit par l'abondance du *je* et de l'emploi des italiques qui ne servent plus à désigner le langage du père, mais celui du milieu bourgeois (LP 71). Ainsi, la narratrice greffe aux efforts de son père pour être à « sa » place ses propres difficultés à trouver la sienne.

I. 4. Les processus de transformation des figures parentales

Le premier processus par lequel les narratrices transforment les autres personnages réside dans le fait qu'elles les dotent d'un potentiel de représentativité. Cette caractéristique s'applique surtout aux deux catégories qui préoccupent le plus l'auteure : les femmes et les membres de la classe dominée³⁵. En outre, elle reflète le souci d'Ernaux d'utiliser le particularisme pour atteindre dans le portrait de ses parents des destins à la fois individuels et collectifs. Quand elle explique au début de *La Place* vouloir « rassembl[er] [...] tous les signes objectifs d'une existence qu'elle

³⁵ Les inégalités sociales et sexuelles interpellent en effet tout particulièrement Ernaux, comme l'a souligné Lorraine Day en introduction à son entretien avec Ernaux : « The personal history from which [Annie Ernaux] works is one that is dominated by the experience of injustice rooted in differences of class and gender. » « Entraîner les lecteurs dans l'effacement du réel » : Interview with Annie Ernaux », *Romance Studies* 23:3 (Nov. 2005), 223-36, 223.

a] aussi partagée » (LP 21), elle souhaite placer le récit dans un contexte sociohistorique que les lecteurs auront peut-être aussi partagé. Il s'agit de mener à bien la démarche qu'Ernaux explicite ainsi : « mes livres répondent, certes, au désir personnel que j'avais de faire entrer mes parents dans la littérature. Mais avec eux, c'est aussi toute une classe sociale que j'emmène. »³⁶ Un des moyens utilisés par l'auteure pour réussir ce projet est le choix de titres génériques³⁷ qui placent d'emblée son œuvre sous le signe du général et non du particulier. Même les titres se référant à des individus approchent du conceptuel : l'anonyme « femme gelée » se présente comme une sorte d'étude de cas, comme l'a noté Alison Fell³⁸. Même dans le très personnel « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », la figure maternelle est chargée d'une dimension emblématique, illustrant la condition féminine entière, défiant les époques et les âges de la vie. Cette dimension repose sur une simple phrase nominale au pouvoir évocateur :

À ma première communion, en mai, [ma mère] avait quêté, en tailleur noir, avec une grande capeline, des chaussures à hauts talons, avec des brides, « une belle femme ». Elle avait quarante-cinq ans. J'ai un an de moins. Elle dormait les yeux ouverts, ses jambes très blanches découvertes, son sexe visible. Je pleure. À côté, la vieille refait indéfiniment son lit, pliant la couverture, la dépliant. Femmes. (JNSP 30)

D'une certaine manière, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » va plus loin qu'*Une Femme* dans la valeur représentative de la figure maternelle. Dans *Une Femme*, Ernaux a essayé de replacer l'histoire de sa mère dans un contexte sociohistorique plus vaste. En publiant « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », elle a dépassé cette

³⁶ Entretien avec Jean Royer, *Le Devoir*, 26 mars 88, cité dans *Ernaux : La Place/Une Femme*, eds L. Day and T. Jones, 75.

³⁷ Comme « la honte », « l'occupation », « l'événement », « la place », « l'usage de la photo », qui dénotent des concepts très ouverts à l'interprétation.

³⁸ A. S. Fell, *Liberty, Equality, Maternity in Beauvoir, Leduc, Ernaux* (Oxford : Legenda, European Humanities Research Centre, University of Oxford, 2003), 160.

portée sociale en donnant à lire la mère comme représentante de la condition féminine en entier.

Le pouvoir emblématique de la figure paternelle doit lui aussi être souligné. Dans *La Place*, lorsque le terme « place » apparaît pour la première fois, il est mentionné trois fois en une seule page, avec trois sens différents, plaçant d'emblée ce texte sous le signe de la représentativité :

Mon mari est arrivé le soir, bronzé, gêné par un deuil qui n'était pas le sien. Plus que jamais, il a paru *déplacé* ici. On a dormi dans le seul lit à *deux places*, celui où mon père était mort.

Beaucoup de gens du quartier à l'église, les femmes qui ne travaillent pas, des ouvriers qui avaient pris une heure. Naturellement, aucune de ces personnes « *haut placées* » auxquelles mon père avait eu affaire pendant sa vie ne s'était dérangée, ni d'autres commerçants. (*LP* 17, mes italiques)

Cette valeur est acquise par d'autres procédés soulignés par Lorraine Day et Tony Jones :

[...] the device of designating [the father] only by the initials A... D... (21, 111) indicates a deliberate move to depersonalise him, to rob him of a mark of identity, and to set a distance between him and the reader. What makes him important is precisely the opposite : it is what he has in common with others that is the focus of interest.³⁹

Qu'elle représente son père ou sa mère dans la littérature, Ernaux souhaite combler un vide en donnant à ses parents, et à la classe qu'ils représentent, une valeur à la fois

³⁹ L. Day and T. Jones, *Ernaux : La Place/Une Femme*, 10.

historique et littéraire. Dans cette mesure, elle essaie de résoudre le paradoxe selon lequel « *Une Femme* est l'histoire d'un être qui en serait dépourvu. »⁴⁰ Surtout, Ernaux est parfaitement consciente de la valeur représentative de ses personnages et des possibilités d'appropriation des personnages par le lectorat. C'est elle qui rend possible ces processus, en choisissant de traiter des événements personnels sur un mode impersonnel. Ernaux a expliqué lors d'un entretien comment le personnage de la mère pouvait devenir, « au cours de la lecture, la mère ou la grand-mère du lecteur. »⁴¹ Les procédés de généralisation et représentativité des personnages sont donc cruciaux dans la mesure où ils permettent le mouvement du *je* au *nous*, du privé au public, de l'intime à l'extime, tout en n'abolissant pas les frontières entre ces catégories.

En parallèle à leur représentativité, les figures paternelles et maternelles de l'œuvre d'Ernaux sont l'objet d'un processus de mythification et de transformation éloigné du concept d'écriture plate. Malgré le refus de la narratrice de *La Place* de doter son récit d'une dimension mythique⁴², elle présente son grand-père paternel comme un « très petit vieux à la belle chevelure blanche et bouclée » (LP 22), et affirme avoir tendance à « épur[er] [s]es parents de leurs gestes et de leurs paroles », faisant d'eux « des corps glorieux » (LP 88)⁴³. Une mythologie personnelle fonctionne dans *La Place*, mythologie informée par des croyances ou représentations religieuses. Cette tendance n'est pas vraiment opposée à un désir de représenter la réalité de manière plate et objective, mais elle lui est plutôt accolée. Prenons comme

⁴⁰ Denis Fernandez-Récatola, *Annie Ernaux* (Monaco : Domaine français, Éditions du Rocher, ed. Jean-Paul Bertrand, 1994), 127.

⁴¹ Pierre-Louis Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review* 76:5 (April 2003), 984-94, 993.

⁴² « Mon père travaillait la terre des autres, il n'en a pas vu la beauté, la splendeur de la Terre-Mère et autres mythes lui ont échappé » (LP 29).

⁴³ La dimension mythique et les corps glorieux ont été mis en valeur par Ernaux elle-même. Voir P. – L. Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », 992.

exemple la représentation du corps maternel dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » et dans *Une Femme*. Plusieurs critiques ont noté que le journal des visites offre une vision du corps féminin assez crue, choquante, sans artifices ni tabous, vision comparable aux descriptions de Beauvoir dans *Une Mort très douce*⁴⁴. *A priori*, cette visée réaliste est située aux antipodes d'une vision des « corps glorieux » des parents. Or l'objectivité inclut aussi un processus de mythification dont les références font partie d'une culture partagée :

Souvent, je rêve d'elle, telle qu'elle était avant sa maladie. Elle est vivante mais elle *a été morte*. Quand je me réveille, pendant une minute, je suis sûre qu'elle vit réellement sous cette double forme, morte et vivante à la fois, comme ces personnages de la mythologie grecque qui ont franchi deux fois le fleuve des morts. (JNSP 14)

La mythification de la mère peut aussi fonctionner sur un mode plus personnel : « Ma représentation fantasmatique d'elle : un pan de blouse blanche, sa blouse de commerçante, continuellement derrière moi. » (JNSP 82)⁴⁵.

La narratrice d'*Une Femme*, consciente de cette dimension mythique qu'elle réfutait dans *La Place*, annonce que son projet d'écriture se situe « à la jointure du

⁴⁴ Les articles suivants se concentrent sur la figure maternelle telle qu'elle est évoquée dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » et dans *Une mort très douce* (ed. Ray Davison, Methuen's Twentieth Century Texts, 1986 [Gallimard, 1964]) : Monika Boehringer, « Donner la vie, donner la mort : 'L'amer écrite' chez Simone de Beauvoir et Annie Ernaux » ; Liliane Lazan, « À la recherche de la mère : Simone de Beauvoir et Annie Ernaux » ; Catherine Montfort, « 'La Vieille Née' : Simone de Beauvoir, *Une Mort très douce*, and Annie Ernaux, *Une Femme* » ; A. S. Fell, « 'Il fallait que ma mère devienne histoire' : Embodying the Mother in Simone de Beauvoir's *Une Mort très douce* and Annie Ernaux's *Une Femme* », in *The Mother in/and French Literature*, ed. Buford Norman (Amsterdam : Rodopi, French Literature Series, 2000), 167-77. J'analyse le lien entre Ernaux et Beauvoir dans le chapitre 3, section I.1.

⁴⁵ La mince frontière entre mythologie personnelle et collective peut aussi être relevée dans la phrase suivante : « La croyance de mon enfance me submerge, son œil capable de tout voir, comme Dieu, dans la tombe de Caïn. » (JNSP 22) et dans la mention de l'épisode de la tasse de thé (JNSP 74). Cet épisode, où la mère manifeste sa connaissance des conventions sociales, rappelle inmanquablement au lecteur et à la narratrice la tasse de thé de Proust. Consciente du lien avec l'épisode de la madeleine, et marquée de manière indélébile par ce souvenir, la narratrice met d'ailleurs entre guillemets la « tasse de thé ».

familial et du social, du *mythe* et de l'histoire » (UF 23, mes italiques). La raison pour laquelle la vue du corps maternel dégénéré est si pénible à supporter dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » provient donc en partie de l'aura mythique qui entourait ce corps pour le *je* enfant, comme pour la narratrice de *Ce qu'ils disent ou rien*, admirant ce « corps large, parfait, ses jarretelles roses qui dansaient toute bêtes sur sa peau au moindre mouvement, la boucle de métal ouverte » (CQDR 60). Au lieu d'opposer les objectifs réalistes d'Ernaux à ses représentations mythifiées, il convient au contraire de souligner la nature hybride de l'œuvre d'Ernaux, et les constantes transformations que subissent les personnages dans une œuvre qui réussit le pari difficile de se renouveler tout en maintenant une base autobiographique. Ernaux a elle-même souligné le fait que la mère fait l'objet d'un continuel processus de transformation : « Il y a un personnage qui est certes un pivot dans mes livres, c'est la mère. Sa représentation [...] se modifie constamment, d'un livre à l'autre, comme s'il s'agissait d'une énigme autour de laquelle je tourne, ou d'un aimant. »⁴⁶

II. Les autres figures individuelles et collectives dans l'œuvre d'Ernaux : Représentations et fictionalisations

II. 1. Les partenaires (petits amis, mari, amants) : un dialogue masculin/féminin

Entre volonté d'identification ou mépris, entre fusion passionnelle et jalousie obsessionnelle, les sentiments des narratrices envers leurs partenaires varient

⁴⁶ M. Boehringer, « Écrire le dedans et le dehors : Dialogue transatlantique avec Annie Ernaux », *Dalhousie French Studies* 47 (Summer 1999), 165-70, 165.

extrêmement. Un seul point commun unit ces protagonistes : ils appartiennent tous au monde dominant, qu'ils en soient issus ou qu'ils y aient accédé par leur profession ou leur bagage culturel. Or ce point commun pèse peu face aux dissemblances qui les séparent dans leur statut et leur traitement narratif⁴⁷.

Les petits amis des narratrices des *Armoires vides* et de *Ce qu'ils disent ou rien*, ainsi que le père de l'enfant dans *L'Événement*, représentent le monde auquel elles aspirent. Elles les admirent, elles les aiment et/ou les haïssent. C'est en étant déçues de leurs relations avec ces hommes que les narratrices vont connaître des désillusions envers le monde bourgeois, ses valeurs, ses codes et son langage. Elles sont déçues par leurs premières expériences amoureuses et sexuelles, par les discours politiques tenus par leurs petits amis, par leur lâcheté. Pourtant le rôle de ces hommes est indéniable puisqu'ils permettent aux narratrices d'acquérir progressivement les valeurs et codes bourgeois. Ils les autorisent aussi à se détacher de leur monde d'origine, de manière assez brusque et violente, ce qui est exemplifié par la portée symbolique de l'avortement dans *L'Événement*. En effet, l'avortement constitue la séparation suprême avec les parents — surtout la mère — ainsi que l'affirmation d'indépendance sur le plan sexuel. Cet acte propose une résolution à la difficulté ressentie par Anne dans *Ce qu'ils disent ou rien* quand sa relation avec Matthieu se termine : « J'ai acheté en cachette les mêmes journaux que Matthieu, garder au moins ses idées mais c'est trop difficile et c'est tellement loin de ce qu'on vit ici » (CQDR 133). Comment s'imprégner des mots du monde dominant, les faire siens, alors que l'on vit dans un autre monde qui en est séparé par un gouffre ? En avortant, la narratrice des *Armoires vides*, comme celle de *L'Événement* choisit sa propre voie : ayant déjà un pied dans le monde dominant par ses études, elle se

⁴⁷ Par souci de choix, je ne développe pas dans cette section le rôle des amants mentionnés à la fin d'*Une Femme* et de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » car il apparaît assez mineur.

détache des codes et valeurs de ses parents, tout en refusant l'hypocrisie bourgeoise. Elle choisit un entre-deux instable qui sera pourtant le meilleur équilibre trouvé.

À partir de *La Femme gelée*, la teneur autobiographique des textes d'Ernaux se fait de plus en plus explicite. L'anonymat de la narratrice peut en effet être perçu comme une technique pour suggérer un fort lien entre *je* et l'auteure, et pour permettre à d'autres femmes de se reconnaître dans ce portrait qui est le texte d'Ernaux le plus ouvertement féministe. La personne à qui ce livre est dédié — Philippe, le mari d'Annie Ernaux à l'époque — est donc sans doute le mari dont il est question dans le récit⁴⁸. Envers ce dernier, les relations de la narratrice évoluent tout au long du récit : le considérant d'abord comme l'âme sœur, son meilleur ami, elle finit par voir en lui un étranger. Le lien qui relie *je* à ce personnage est en fait assez ambigu, puisque l'auteure-narratrice a reconnu le rôle extrêmement important qu'il a joué dans sa vie : « Ce mari bourgeois a eu beaucoup d'importance dans ma vie [...] parce qu'il m'a fait découvrir un monde que j'ignorais. »⁴⁹

À l'opposé des petits amis ou du mari bourgeois, l'amant de *Passion simple* tient une place distincte puisqu'il ne possède ni le langage ni le raffinement du monde dominant auquel il a néanmoins accédé par ses fonctions politico-culturelles. À l'époque de la passion relatée, l'amant était originaire d'un pays communiste d'Europe de l'est, où le niveau de vie était inférieur à celui en France, tout comme le niveau de vie des parents de la narratrice était moins élevé que celui du monde dominant. À cet égard, l'amant est lui aussi emblématique d'un entre-deux social, ce

⁴⁸ Son nom apparaît également dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », le texte le plus autobiographique dans la mesure où de nombreux personnages et lieux y sont explicitement nommés : « Elle [la mère] demande à Philippe, anxieusement : 'Qui êtes-vous par rapport à ma fille ?' Il s'esclaffe : 'Son mari !' Elle rit. » (JNSP 17).

⁴⁹ L. Day, « 'Entraîner les lecteurs dans l'effacement du réel' : Interview with Annie Ernaux », 232. Vivre aux côtés de cet homme a également fait réaliser à la narratrice le fossé qui sépare le monde bourgeois de son monde d'origine.

qui peut expliquer en partie l'attachement aliénant que la narratrice lui voue, comme l'ont souligné de nombreuses études critiques⁵⁰. Il semblerait que la narratrice de *Passion simple* recherche en cet amant ses origines populaires. Afin de mettre en relief cet aspect, elle insiste sur son manque de raffinement aux dépens du prestige de sa profession et du statut social acquis. Ce faisant, elle met en avant ce qui unit les deux amants : une condition d'exilé, au sens géographique et symbolique⁵¹. L'amant de *Passion simple* occupe une place privilégiée par ce statut d'exilé qu'il partage avec l'auteure-narratrice, et par sa place dans l'œuvre de celle-ci : deux livres sont consacrés à ce personnage⁵², un privilège qui n'est partagé qu'avec la mère de l'auteure.

L'amant évoqué dans *L'Occupation* et celui dont il est question dans *L'Usage de la photo* jouent un rôle très intéressant dans l'œuvre d'Ernaux et dans l'évolution de son traitement des relations avec les autres. En effet, tous deux n'apparaissent pas seulement en tant que personnages, mais participent aussi à la mise en place d'une œuvre littéraire intégrant les autres dans son réseau inter- et intra-textuel. Tous deux quittent leur statut de « personnage » puisque nous connaissons (ou devinons facilement) leur identité réelle. L'amant de *L'Occupation* est le même que celui à qui *La Honte* est dédié, « Philippe V. » (LH 9). Marc Marie, l'amant dont les vêtements sont photographiés dans *L'Usage de la photo*, est également le co-auteur du texte et le principal auteur des photographies. Le rôle de ces deux personnages concourt à la

⁵⁰ Michèle Bacholle a remarqué qu'Ernaux a certainement vu en lui « un double de son Moi passé » et que le choisir comme amant et écrire sur lui s'inscrit dans le travail de réhabilitation de son monde d'origine. « Chapitre 1 : Annie Ernaux », in *Un Passé contraignant : Double bind et transculturation*, 58.

⁵¹ « Both are exiles, she from her class, he from his country. » S. McIlvanney, *Annie Ernaux, The Return to Origins*, 78.

⁵² *Passion simple* et *Se perdre*, le journal intime écrit à l'époque de cette passion et publié dix ans plus tard, comme « post-scriptum » à ce récit. J'emprunte cette image à Elizabeth Richardson Viti et à son article « P.S. : *Passion simple* as Postscript », *Women in French Studies* 8 (2000), 154-63. Image ironique et décalée, puisque ce « post-scriptum » n'est postérieur à *Passion simple* qu'au niveau de la publication, pas de l'écriture.

mise en place d'un dialogue masculin/féminin dans l'œuvre d'Ernaux et indique des possibilités d'interchangeabilité entre *je* et les autres.

Philippe V(ilain) apparaît à la fois dans le texte, le périphrase et l'épithète⁵³ de l'œuvre d'Annie Ernaux en tant que personnage, objet de dédicace, élément d'un titre, auteur d'un livre consacré à l'auteure, meneur d'entretiens, et critique prenant comme sujet de son ouvrage les relations intertextuelles qui se sont déployées au fil du temps entre son œuvre et celle d'Ernaux. Il représente parfaitement la complexité du réseau de liens se tissant autour de l'œuvre d'Ernaux, et l'interchangeabilité des rôles entre auteur, personnage, narrateur et critique. La dédicace de *La Honte* « à Philippe V. » suggère qu'il a encouragé l'auteure à écrire et publier la « scène » dont il a eu connaissance car il était l'un des rares amants que la narratrice « avait dans la peau » (*LH* 16) et à qui elle a raconté cette scène traumatisante. Dans « Fragments autour de Philippe V. »⁵⁴, Ernaux décrit des scènes intimes de leur relation amoureuse. Dans *L'Étreinte*⁵⁵, publié quelques mois plus tard, Vilain relate sa relation avec Annie Ernaux. À la même époque, il publie plusieurs textes critiques consacrés à l'auteure⁵⁶. En 2002, avec *L'Occupation*, Ernaux évoque sa jalousie et son obsession pour la femme qui l'a remplacée après sa rupture avec Philippe V. Le rôle que joue cette femme est particulièrement intéressant : cette rivale est en effet placée au même niveau que les amants les plus significatifs, dans la mesure où la narratrice déclare l'avoir elle aussi « dans la peau » (*LO* 74).

⁵³ Pour la distinction entre ces notions, voir chapitre 4, 181-2.

⁵⁴ A. Ernaux, « Fragments autour de Philippe V. », *L'Infini* 56 (hiver 1996), 25-6.

⁵⁵ Ph. Vilain, *L'Étreinte* (Gallimard, L'Infini, 1997).

⁵⁶ Ph. Vilain, « Annie Ernaux ou l'autobiographie en question », *Roman* 20-50 24 (décembre 1997), 141-7 ; « La Ville d'Y(vetot) dans l'œuvre d'Annie Ernaux », *Études Normandes* 47:2 (1998), 51-60 ; « Le Sexe et la honte dans l'œuvre d'Annie Ernaux ».

Le dialogue entre les deux auteurs, ex-amants et critiques ne s'arrête pas là : en 2005, dans un ouvrage de critique littéraire intitulé *Défense de Narcisse*⁵⁷, Vilain effectue un retour sur leur « histoire » littéraire, non sans une grande part de subjectivité. L'élément le plus fascinant dans ces échanges n'est pas tant de chercher à savoir où se situerait une quelconque vérité de leur relation, mais de déterminer à quel *je* (et quel(le) autre) nous avons affaire. Comment faire clairement la part des choses entre auteur, personnage, narrateur, critique, personne réelle et fabulation ? L'histoire racontée dans *L'Étreinte* est vécue par son narrateur par des références constantes à la littérature, aux procédés d'invention et de fabulation. De nombreux éléments de *L'Étreinte* — dont la fin de la relation amoureuse — sont inventés, faisant de ce récit un exemple d'autofiction. Dans *Défense de Narcisse*, il n'est pas clair si Vilain évoque Ernaux en tant qu'amante, auteure, personne publique ou privée. Entre les différents statuts offerts à ceux qui vacillent entre fiction et réalité, les frontières sont floues. L'œuvre d'Ernaux est donc entourée d'un vaste réseau de références et de possibilité de transformation, principe même de l'autofiction⁵⁸ qui convient pour saisir la complexité du réseau tissé autour de ses textes. C'est d'ailleurs dans cette perspective que la maison d'édition Grasset a présenté les liens intertextuels entre Ernaux et Vilain : « une histoire d'amour devenant des livres successifs, n'est-ce pas l'objet même de l'autofiction ? »⁵⁹, comme si l'œuvre d'Ernaux était particulièrement disposée à produire ce type de récits.

⁵⁷ Ph. Vilain, *Défense de Narcisse* (Grasset, 2005).

⁵⁸ Vincent Colonna a défini l'autofiction comme « fabulation de soi », la transformation d'une existence à partir de détails réels. In *Autofictions et autres mythomanies littéraires* (Tristram, 2004), 25. La notion de transformation apparaît également dans un texte fictif de Colonna, *Ma Vie transformiste* (Tristram, 2001).

⁵⁹ <<http://www.grasset.fr/Grasset/CtlPrincipal?controllerCode=CtlCatalogue&requestCode=afficherArticle&codeArticle=9782246672715&ligneArticle=0>>.

Le deuxième dialogue masculin/féminin instauré dans l'œuvre d'Ernaux est celui ouvert dans son dernier livre en date, *L'Usage de la photo*, co-écrit avec son compagnon Marc Marie. Les auteurs sont personnages, narrateurs, auteurs et « sujets » des photos, une présence à plusieurs niveaux qui se signale, d'une manière paradoxale, par leur absence sur les photos. Celles-ci ne montrent des deux protagonistes que leurs vêtements abandonnés dans l'empressement du désir. Il ne reste d'eux que ces morceaux de tissu et les descriptions et commentaires qui les accompagnent, comme si les personnages étaient devenus des fantômes. C'est un type de dialogue original qui nous est présenté dans ce livre, puisque le cloisonnement est l'une des conditions de production du texte. Or les deux auteurs ne peuvent complètement oblitérer la présence (ou l'absence) de l'autre quand chacun écrit son texte. Marc Marie a ainsi affirmé : « Et c'est en écrivant ensemble, mais séparément, que nous avons pu découvrir l'histoire à la fois commune et personnelle qu'elles [=les photos] racontaient. »⁶⁰ À la sortie du livre, de nombreux journalistes ont remarqué que l'écriture des deux auteurs n'est pas aisément identifiable, celle de Marie étant informée par le style d'Ernaux, et celle de cette dernière anticipant et redoutant le moment où les deux amants devraient échanger leurs textes. Il a été écrit que le texte de Marie « est un peu mimétique — il a d'abord aimé Annie Ernaux pour ses livres —, mais plus faible »⁶¹ ou que « la présence d'un co-narrateur, dont les phrases, écrites sans connaître le récit de l'autre, lui ressemblent étrangement, participe de cette mise à distance de la douleur [...]. »⁶² Selon Philippe Lejeune, on assiste dans *L'Usage de la photo* à « un effet de fondu entre les deux écritures —

⁶⁰ Rencontre avec Annie Ernaux et Marc Marie, à l'occasion de la parution de *L'Usage de la photographie* (2005), in : <<http://www.gallimard.fr/catalog/Entretiens/01052322.htm>>.

⁶¹ Josyane Savigneau, « Annie Ernaux, l'écriture et la vie », *Le Monde des livres* (11 février 2005), 3.

⁶² Véronique Montémont, « L'Événement : Lydie Violet, Marie Desplechin, *La Vie sauve*. Annie Ernaux, Marc Marie, *L'Usage de la photo* », *La Faute à Rousseau* 39 (juin 2005), 8-9.

ouvrant le livre au hasard, on pourrait hésiter sur l'auteur des lignes qu'on lit. »⁶³ Ces exemples soulignent que l'évolution de la représentation des partenaires et des liens de la narratrice envers eux va vers une assimilation de plus en plus forte de l'autre. Des liens complexes se créent qui dépassent en effet le cadre du texte, et permettent à l'autre de s'introduire dans l'espace littéraire, apportant ainsi une dimension nouvelle à la dialectique fission-fusion qui fait l'objet de cette étude.

II. 2. *Les groupes et les anonymes*

L'attitude des narratrices envers les groupes et anonymes appelle deux remarques préliminaires : tout d'abord, l'intérêt des narratrices envers certaines catégories sociales reflète leurs positions et opinions. Dans les journaux extérieurs en particulier, la narratrice recherche dans des personnes anonymes le déclencheur d'une émotion avant de les transformer en personnages empreints d'une portée sociopolitique. D'autre part, la position des narratrices d'Ernaux envers les groupes est encore plus ambiguë qu'envers les parents ou les amants. Si les narratrices d'Ernaux apparaissent irrésistiblement attirées par les autres, si elles se positionnent pour prendre des instantanés de foules et d'anonymes, elles semblent également prendre du recul envers les groupes et tenter de mettre en relief des figures individuelles. Dans les deux premiers romans d'Ernaux, Denise et Anne partagent un sentiment de mépris envers les groupes. Dans *Les Armoires vides*, ce mépris se manifeste envers la masse des clients envahissant l'espace du café-épicerie, étouffant complètement la possibilité d'une sphère familiale intime. L'abondance du pronom personnel « ils »

⁶³ Ph. Lejeune, « Nous avons vu et lu », sur le site de l'Association Pour l'Autobiographie, in : <www.sitapa.free.fr>.

dans les sections décrivant les clients représente une invasion de l'espace le plus intime qui soit, celui de l'écriture et de la lecture⁶⁴ :

Ils arrivent à sept heures du matin. Quand je descends l'escalier en chemise, je *les* aperçois déjà. Harnachés de canadiennes, de sacs bosselés par la gamelle. *Ils* écrasent leur main contre le verre, *ils* s'y cramponnent sans parler. *Ils* vont à l'usine de bois, au chantier de construction. Le midi, *ils* bagottent déjà plus et le soir, *ils* ont leur chouïa dans le nez. (LAV 19, mes italiques)

Cette invasion de l'espace textuel signale que la venue des clients est perçue comme une intrusion par la narratrice qui grandit :

Chez eux, ils se sentent, les bonhommes, pire, ils se relâchent, ils débagoulent ce qu'ils ont sur l'estomac, des trucs inracontables à faire s'évanouir les profs. [...] Masse indifférenciée, noms inutiles, tous rythmés par l'envie d'aller pisser [...]. Je les hais. (LAV 103-4)

Dans cette stigmatisation de la masse se profile une des caractéristiques de la démarche d'Ernaux : s'intéresser aux groupes non pas en tant que masse homogène, mais en tant que somme d'individus dotés d'une valeur unique et représentative à la fois. Anne, comme Denise, préfère s'intéresser aux figures individuelles, affirmant : « [...] les gens en groupe me paraissent toujours laids » (CQDR 82). Quand son petit ami essaie de l'impressionner par des discours politiques, elle admet ne rien comprendre au mot « masse », qui paraît inadapté pour évoquer les couches

⁶⁴ La caractérisation de l'espace littéraire comme espace intime rappelle la démarche entreprise dans *L'Usage de la photo* et cette affirmation d'Ernaux : « Ouvrir son espace d'écriture est plus violent que d'ouvrir son sexe. » (UP 47).

populaires. Ce terme signale une entité floue et abstraite, alors que son quotidien et le langage qui le façonne sont éminemment concrets : « Mais rien à faire pour encaisser le mot masse, on s'est toujours bouffé le nez dans ma famille, dans le quartier, ça fait pas très masse à mon idée, et puis on se voit comme une espèce de bloc gris, moi au milieu, désolant, une masse. » (CQDR 114-5).

La méfiance à considérer les couches populaires comme une « masse », visible dans *Les Armoires vides* et dans *Ce qu'ils disent ou rien*, est reprise dans les journaux extérieurs. En effet, *Journal du dehors* et *La Vie extérieure* proposent peu de représentations de la foule, qui est trop souvent l'objet de discours réducteurs de la part de la classe dominante. Je consacre une longue section du cinquième chapitre à l'étude des figures individuelles qui apparaissent dans les journaux extérieurs. Mais je souhaite dès maintenant lire dans cette posture une volonté politique de la part de l'auteure : refuser d'évoquer les groupes en généralisant, c'est une manière de s'ériger contre les discours méprisants emblématisés par l'expression « petites gens » employée par Mitterrand (JDD 36). Cette décision est également révélatrice de la notion ernalienne d'identité, qu'elle soit personnelle ou narrative : *je* émane du contact non avec un groupe, mais avec une multitude d'individus.

Les journaux extérieurs sont les textes où les figures anonymes et les groupes sont les plus visibles. La narratrice s'attache à représenter des personnes dont le contact a provoqué une émotion, faisant de ces journaux soi-disant tournés vers l'extérieur des reflets de la vie intérieure, et de l'histoire, de leur narratrice⁶⁵. Le fait

⁶⁵ Ce qu'ont noté de nombreux critiques à propos de *Journal du dehors*. Pour n'en citer que quelques-unes, voir M. Bacholle : « Ce journal du dehors est en fait un journal tourné vers le dedans, vers le vrai Moi (populaire) de l'auteur [...] ». (In *Un Passé contraignant : Double bind et transculturation*, 59) ; ou Claire-Lise Tondeur : « Le moi comme miroir et réceptacle d'autrui et vice-versa, telle semble être la dialectique vers laquelle l'auteur tend dans son dernier ouvrage. La relation spéculaire mère/fille s'est donc élargie pour englober le milieu socio-culturel de son enfance. » In *Annie Ernaux ou l'exil intérieur* (Amsterdam et Atlanta : Monographie Rodopi en Littérature Française Contemporaine 28, 1996, 129).

que *Journal du dehors* ait été entrepris en 1985, après la publication de *La Place*, appuie cette thèse dans le sens où ce journal poursuit l'entreprise ébauchée par la narratrice et relatée à la fin de *La Place*. Il s'agit de rechercher dans des figures anonymes des détails rappelant son père :

C'est dans la manière dont les gens s'assoient et s'ennuient dans les salles d'attente, interpellent leurs enfants, font au revoir sur les quais de gare que j'ai cherché la figure de mon père. J'ai retrouvé dans des êtres anonymes rencontrés n'importe où, porteurs à leur insu des signes de force ou d'humiliation, la réalité oubliée de ma condition. (LP 91)

Cette citation exemplifie parfaitement la démarche de travail et d'écriture d'Ernaux : l'auteure souhaite rechercher des signes objectifs dans ses souvenirs et dans des traces matérielles comme des photos, mais aussi à l'extérieur, chez les autres, révélant une abolition des frontières entre intérieur et extérieur, individuel et collectif. En outre, cette citation annonce de manière troublante le paragraphe concluant *Journal du dehors* :

D'autres fois, j'ai retrouvé des gestes et des phrases de ma mère dans une femme attendant à la caisse du supermarché. C'est donc au-dehors, dans les passagers du métro ou du R.E.R., les gens qui empruntent l'escalator des Galeries Lafayette et d'Auchan, qu'est déposée mon existence passée. Dans des individus anonymes qui ne soupçonnent pas qu'ils détiennent une part de mon histoire, dans des visages, des corps, que je ne revois jamais. Sans doute suis-je moi-même, dans la foule des rues et des magasins, porteuse de la vie des autres. (JDD 106)

Cette dernière citation engage à développer les liens tissés entre *Journal du dehors* et *La Place*. La mention d'une caisse du supermarché n'est pas sans rappeler aux lecteurs d'Ernaux la scène finale de *La Place*, dans laquelle la narratrice reconnaît une de ses anciennes élèves devenue caissière (LP 103). Nous pouvons alors voir dans cette « femme attendant à la caisse du supermarché » (JDD 106) l'auteure elle-même, confirmant le lien troublant qui peut exister entre soi et les autres, et la valeur intrinsèquement intime de ces journaux pourtant tournés vers l'extérieur. L'intérêt pour des figures anonymes reflète donc « the desire to reinforce the connection between self and familiar Other, whether in the form of the mother or, more broadly, the narrator's childhood community. »⁶⁶

Les journaux extimes établissent un lien non seulement avec ces autres, mais également avec le reste du corpus d'Ernaux, faisant de la relation entre le *je* et les autres l'une des pierres d'angles — sinon *la* pierre d'angle — du projet de l'auteure. On imagine très bien cette scène de *Ce qu'ils disent ou rien*, qui présente la mère et la fille dans les transports en commun, figurer dans *Journal du dehors* ou *La Vie extérieure* :

Le train sentait le café, les sièges de skaï. J'aime bien l'odeur du train l'été, pourtant rien qu'un voyage d'une demi-heure avec ma mère pour aller à l'oculiste. Assise en face d'elle je me suis demandé si la journée se passerait sans criailleries, un truc minuscule, elle fait la tête aussitôt, fini jusqu'au soir. (CQDR 53)

Si la narratrice recherche dans les anonymes de la ville nouvelle des figures de son enfance, elle possède des sentiments assez forts envers ces derniers. Dans un entretien, Ernaux a déclaré à propos de son environnement d'enfance : « C'était

⁶⁶ S. McIlvanney, *Annie Ernaux, The Return to Origins*, 150.

l'enfer, on connaissait tout le monde »⁶⁷. Cette phrase, qui n'est pas sans rappeler « L'enfer, c'est les autres »⁶⁸ de Sartre, souligne à quel point la relation entre *je* et *autrui* est délicate. En effet, la phrase de Sartre, qui a été parfois mal interprétée, signifie en fait le rôle essentiel des autres dans la découverte et la compréhension de soi-même. Une trop grande dépendance du jugement des autres peut mener à des relations malsaines, ce que Sartre nomme « l'enfer ». Mais la découverte de soi passe par les connaissances que possèdent les autres et nos relations avec eux. Cette ambivalence qui souligne la place essentielle d'autrui dans la constitution de soi est particulièrement éclairante pour saisir les rapports que les narratrices d'Ernaux entretiennent avec un autre groupe de personnages.

Un autre groupe d'individus jouant un rôle significatif dans l'œuvre d'Ernaux est celui des étudiants, qu'ils soient ceux que les narratrices côtoient en tant qu'élèves et étudiantes, ou ceux dont l'auteure est professeur. C'est probablement le groupe envers lequel l'ambivalence attraction/animosité est la plus frappante. Quand elle est élève ou étudiante, Denise Lesur ressent un mélange de mépris et d'admiration envers ses camarades. Quand elle doit écrire des rédactions, elle imagine qu'elle mène la même vie que celle de ses camarades plus privilégiées. Son souhait le plus fort est de faire comme les autres ; son objectif, de « devenir autre » (*LAV* 134). Paradoxalement, ces efforts pour se rapprocher des autres est lié à un sentiment d'incompréhension. Pour suivre l'analyse sartrienne de la relation soi/autres, c'est parce qu'elles sont dépendantes du jugement et du regard des autres que les narratrices ont des rapports faussés avec eux. Dans *L'Événement*, Ernaux explique que lorsqu'elle était dans la position de Denise Lesur, elle pensait que les autres étudiants ne pouvaient pas vivre la même vie ni subir les mêmes épreuves.

⁶⁷ C. – L. Tondeur, « Entretien avec Annie Ernaux », 41.

⁶⁸ Jean-Paul Sartre, *Huis clos* suivi de *Les Mouches* (Gallimard, Folio, 1998 [Gallimard, 1947]), 93.

Malgré leur désir d'être comme les autres, la croyance en un déterminisme social éloigne les narratrices du monde auquel elles aspirent. Envers le groupe des élèves, un autre élément permet de mettre en relief le lien entre *je* et les autres : quand elle était professeur, Ernaux s'identifiait de manière perturbante à certaines de ses élèves, la ressemblance entre son propre parcours, son propre milieu d'origine et ceux de ses élèves offrant une dimension troublante⁶⁹.

Alors que le monde populaire est représenté par une variété de personnages hauts en couleurs, le monde cultivé est le parent pauvre de l'œuvre d'Ernaux. Le faible nombre de représentants de ce monde souligne son caractère homogène pour les narratrices. Dans *Les Armoires vides*, un seul personnage représente les couches dominantes aux antipodes du monde d'origine de la narratrice. Bornin, professeur en université, est un personnage à valeur symbolique, utilisé par la narratrice et par l'auteure pour dévaloriser la classe dominante, une classe d'abord idéalisée puis perçue comme superficielle et hypocrite⁷⁰. Sa valeur emblématique est parfaitement illustrée dans cette phrase : « Les autres, ceux qui ne sont pas dedans, Bornin à la fac, *par exemple*, ils en parlent à l'aise, le langage des simples, le merveilleux bon sens des gens du peuple, la naïveté. » (*LAV* 117, mes italiques). Bornin n'est que l'emblème de ces autres qui sont à la fois les étudiants et les professeurs. Cette phrase souligne que *je* hais les autres parce que ces derniers méprisent le monde dont la narratrice est issue.

⁶⁹ Voir les déclarations d'Ernaux dans Loraine Day, « Fiction, Autobiography and Annie Ernaux's Evolving Project as a Writer : A Study of *Ce qu'ils disent ou rien* », *Romance Studies* 17:1 (June 1999), 89-109, 91.

⁷⁰ Cette condamnation des valeurs des classes dominantes est reprise dans le reste de l'œuvre d'Annie Ernaux, de manière moins violente mais peut-être plus blessante. Comme dans *La Place* où elle explique avoir « glissé dans cette moitié du monde pour laquelle l'autre n'est qu'un décor. » (*LP* 87). La critique des caractéristiques bourgeoises est également très féroce dans *La Femme gelée*.

Le groupe des vieux de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » occupe une place à part dans l'œuvre d'Ernaux. L'auteure n'hésite pas à employer les termes « petite vieille », « petit vieux », « vieillards », « la vieille », bien éloignés de l'acceptable « personnes âgées ». S'agit-il d'une référence, consciente ou pas, au poème de Baudelaire « Les petites vieilles »⁷¹ ? À la chanson de Brel « Les vieux »⁷² ? Ou cela signale-t-il simplement le refus, caractéristique de l'écriture d'Ernaux, d'embellir la réalité, de tricher avec les mots ? L'emploi de ces termes a pour effet de représenter les vieux comme un groupe dont la mère de la narratrice fait partie. Ce groupe est essentiellement féminin, ce qui reflète la proportion importante de femmes dans les services de gériatrie, et ce qui permet à la narratrice de mettre en valeur le sentiment qui la lie à ces femmes en déchéance physique et intellectuelle. À plusieurs reprises, elle réalise qu'un jour, elle sera peut-être une de ces petites vieilles, sentiment bien vu par Mc Ilvanney :

The physical specularity of mother and daughter is duplicated in other female relationship in the hospital. [...] Female identity in « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » is portrayed as interchangeable, as characterised by a constant relational displacement, in that the narrator resembles her mother, who resembles other women, who resemble the narrator...⁷³

Le sentiment d'identification ne s'effectue pas seulement avec les petites vieilles, mais aussi avec les hommes et, plus largement, dans une dimension intergénérationnelle. Ce qui est parfaitement illustré par l'image d'une chaîne⁷⁴ liant

⁷¹ In *Les Fleurs du mal*, section « Tableaux parisiens » (Garnier Flammarion, 1991 [1857]), 133-6.

⁷² Jacques Brel, « Les vieux » (Éditions musicales Pouchenel, 1963).

⁷³ S. McIlvanney, *Annie Ernaux, The Return to Origins*, 130.

⁷⁴ Image que l'on retrouve dans *LE* 43.

la narratrice à d'autres êtres : « Ce n'est pas seulement le sentiment du temps qui passe, quelque chose d'autre, de mortel : je suis maintenant un être dans une chaîne, une existence incluse dans une filiation continuant après moi. » (JNSP 86).

Une autre manière pour la narratrice d'affirmer son attachement pour ce groupe est de lui accorder une valeur littéraire. Dans le journal des visites, les personnes que la narratrice rencontre régulièrement deviennent des personnages que l'auteure distingue grâce à une particularité physique ou autre : un des infirmiers devient « l'infirmier soixante-huitard, aux cheveux longs » (JNSP 90), un vieillard est reconnaissable comme « le vieux qui voulait toujours téléphoner dans le hall » (JNSP 90). Grâce à ce processus, la narratrice permet d'établir à la fois une généralisation et une individualisation des personnages. La transformation de personne à personnage dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » passe également par un procédé de théâtralisation orchestré par la narratrice. Ce processus, qui est utilisé à plusieurs reprises chez Ernaux, s'inscrit dans une tradition conjuguant littérature et fictionalisation. Rappelons que la notion de personnage provient du latin *persona*, signifiant « masque de théâtre, puis par métonymie [...] le type de personnage qu'il permet d'identifier sur la scène »⁷⁵, suggérant un lien avec le thème du déguisement et de la transformation.

L'œuvre d'Ernaux est truffée de représentations exagérées qui s'écartent d'une visée réaliste⁷⁶. Cette tendance n'est pas visible seulement dans les textes qui s'y prêtent par leur format — les journaux extérieurs proposent littéralement des

⁷⁵ Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le Personnage* (PUF, Que sais-je ?, 1998), 15-6.

⁷⁶ Pour la question du réalisme chez Ernaux, voir l'article de Siobhán McIlvanney « Ernaux and Realism : Redressing the Balance », in *Women's Space and Identity*, ed. Maggie Allison (Bradford, West Yorkshire : Women Teaching French Papers 2, Department of Modern Languages, University of Bradford, 1994), 49-63.

« scènes » quotidiennes⁷⁷ — mais aussi dans le très personnel « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » ou dans les premiers romans d'Ernaux. Dans *Les Armoires vides*, la routine du café-épicerie est transformée par le regard de la narratrice en une continuelle représentation théâtrale : « Comme les histoires qui se racontent dans la salle du café. Toujours nouvelles, commencées ailleurs, qui ne finiront pas le soir ; mimées, remimées contre des acteurs absents et idiots, contremaître, patron, commerçant du centre de la ville. » (*LAV* 22). La propension de la narratrice des *Armoires vides* à voir le monde comme une scène est également remarquable lorsqu'elle rapporte, didascalies à l'appui, cette conversation entendue dans l'épicerie parentale :

« Elle n'a pas vu depuis le dernier mois. Quelle honte. Le mois dernier, elle s'est mis du sang de canard, il paraît, tordu le cou coupé dans sa cave, y'en avait partout. » Ma mère halète, elle baisse la voix. Peut-être qu'elle se doute que je suis là. La cliente pose à terre son sac, ma mère froisse des papiers qui encombrent le comptoir. Je sais, elles vont dévider une longue histoire pleine d'horreurs insoupçonnées. Je tremble qu'une autre cliente n'arrive, ça couperait le fil. (*LAV* 29)

Ce récit dans le récit — qui fait partie d'un plus vaste projet d'écriture — s'organise autour de trois instances narratives : personnage, narratrice et auteure. Par conséquent, il s'agit d'une mise en abyme de la création d'un récit, processus défini

⁷⁷ Lyn Thomas a remarqué que la théâtralisation du quotidien est un élément clé des journaux extimes : « Life becoming theatre is a constant theme in *Journal du dehors*, whether it is intellectuals who exhibit themselves in a television discussion or the employees of a hairdresser's salon... » L. Thomas, *Annie Ernaux : An Introduction to the Writer and her Audience*, 79.

par Wolfgang G. Müller comme un exemple d'intertextualité à l'intérieur d'un même texte, incluant la mise en abyme et les effets miroirs⁷⁸.

La théâtralisation des autres s'opère dans un mouvement de dramatisation-dédramatisation du quotidien. Dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », face à la douleur que provoque la vision des conséquences de la maladie sur la mère, la narratrice offre des scènes à tonalité burlesque. Il peut s'agir de description de couples à la Laurel et Hardy : « Souvent, les femmes sont deux par deux, l'une dominant l'autre. Ainsi, il y a une femme très grande, droite, qui force une autre, petite, courbée, traînant ses chaussons, à marcher dans le couloir, dans un sens puis dans l'autre » (*JNSP* 36-7). La théâtralité est également représentée par de véritables représentations — « Toutes, elles reconstruisent un monde 'civilisé' : une femme est assise dans l'entrée et dit à toutes celles qui passent : 'Bonne promenade', comme si elle était sur le pas de sa porte, dans la rue. » (*JNSP* 59-60) — et par des scènes de théâtre dans le théâtre — « Quand je suis arrivée dans la salle à manger, tout le monde regardait la télé » (*JNSP* 42). Mais bien loin d'apaiser la douleur, ces scènes la renforcent, accentuant le côté tragique, parfois pathétique, du quotidien du service de gériatrie : « Au premier de l'an, ma mère, toutes les femmes avaient été habillées comme avant, avec un chemisier, une jupe. On leur a donné du champagne. Le simulacre de la vie. » (*JNSP* 53). Tout comme le lecteur ou le spectateur d'*En attendant Godot*⁷⁹, le lecteur de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » démasque vite le tragique derrière le théâtre, et réalise qu'il prévaut sur « l'illusion comique »⁸⁰ de ces scènes.

⁷⁸ Wolfgang G. Müller, « Interfiguralité », in *Intertextuality*, ed. Heinrich F. Plett (Berlin and New York : Walter de Gruyter, Research in Text Theory 15, 1991), 101-21. Je développe le rôle de l'intertextualité chez Ernaux dans le chapitre suivant.

⁷⁹ Samuel Beckett, *En attendant Godot* (Minuit, 1990 [1952]).

⁸⁰ Pierre Corneille, *L'illusion comique* (Didier, 1957 [1639]).

L'analyse des rapports ambigus et ambivalents entre *je* et les autres personnages —parents, amants, amis, membres de la famille ou anonymes — suggère que la limite entre *je est*, et *je hais* les autres personnages peut être rapidement franchie. Mais elle indique aussi une relation passionnelle qui culmine dans les instances où *je* paraît fusionner complètement avec ces autres personnages, les transformant parfois à son gré. Les possibilités d'interchangeabilité entre *je* et les personnages nous amènent à considérer dans quelle mesure *je est* un personnage, en examinant les liens entre les narratrices et l'univers de la fiction.

II. 3. *Les personnages fictifs ou inventés : je est un personnage ou comment fiction et réalité s'informent*

Comme tous les *je* des textes ernaliens, les narratrices fictives des ses trois premiers romans sont informées par le *je* de l'auteur. Contrairement aux critiques qui utilisent Denise, Anne ou la narratrice de *La Femme gelée* en les confondant non seulement avec Annie Ernaux, mais aussi avec les autres *je* de ses récits⁸¹, je ne souhaite pas assimiler ces instances qui me semblent bien distinctes. En mentionnant les éléments autobiographiques qui ont servi à créer ces narratrices, je souhaite au contraire insister sur la spécificité de chacune d'entre elles. Denise Lesur a été décrite par Ernaux comme « cette autre 'je' »⁸², et il serait en effet impossible⁸³ de faire la liste

⁸¹ Voir à ce sujet Warren Johnson, « The Dialogic Self: Language and Identity in Annie Ernaux », *Studies in Twentieth Century Literature* 23:2 (Summer 1999), 297-314. Dans cet article, Johnson résout d'une manière surprenante la complexité et les différences entre narratrices des textes d'Ernaux en les appelant toutes « Anne », ce qui paraît à la fois réducteur et inapproprié. Dans l'article de Christine Fau, « Le Problème du langage chez Annie Ernaux », *The French Review* 68:3 (Feb. 1995), 501-12, aucune distinction n'est établie entre les différentes narratrices, comme si l'analyse portait sur un seul et unique *je*.

⁸² L. Day, « 'Entraîner les lecteurs dans l'effacement du réel' : Interview with Annie Ernaux », 234.

⁸³ La teneur autobiographique de certains faits et détails est connue de l'auteure seule, les lecteurs et critiques devant se contenter des éléments donnés dans les textes où la fusion entre narratrice et

de tous les éléments autobiographiques parsemant ce récit. L'expérience de l'avortement, le café-épicerie des parents, la rue « Clopart »⁸⁴, la déchirure sociale éprouvée par la narratrice, ne sont que les traits les plus généraux qu'Ernaux a puisés dans ses propres souvenirs. C'est également à travers des détails que la teneur autobiographie imprègne le texte, par exemple dans la mention du père portant sa fille sur son vélo (LAV 51), que l'on retrouve à deux reprises dans *La Place*, assorti du commentaire sociologique de « passeur entre deux rives » pour désigner le père (LP 102).

Dans *Ce qu'ils disent ou rien*, le lien entre réel et fiction réside surtout dans des détails : si le choix du prénom « Anne » est bien sûr significatif, les éléments comme le père qui lit *Paris-Normandie*, le port de lunettes⁸⁵, l'horoscope et les superstitions, la lecture de *L'Étranger*, ou encore le nom apparaissant dans le journal à l'occasion de résultats d'examens trouvent leur écho dans les textes résolument autobiographiques *La Place*, *Une Femme* ou *La Honte*. Le travail de la fiction altère légèrement ces détails autobiographiques : le nom de la fille dans le journal apparaît dans *Ce qu'ils disent ou rien* à l'occasion de la publication des résultats du B.E.P.C. (CQDR 24), tandis que ce sont les résultats « du concours d'entrée des bacheliers à l'école normale d'institutrices » qui sont présentés dans *La Place* (LP 19). L'élément résolument autobiographique résiderait peut-être plutôt dans l'émotion, véritable moteur de l'écriture d'Annie Ernaux, que ce soit l'émotion du père dans *Ce qu'ils disent ou rien* qui avait « les yeux pleurards » (CQDR 24) en découvrant le nom de

auteure est explicite, ou dans les entretiens donnés par l'auteure. Ce jeu de pistes intertextuel où lectorat et critiques doivent jouer un rôle à part entière est analysé dans les chapitres 3 et 4 de ce travail.

⁸⁴ LAV 18 pour la première mention. On apprend dans *La Honte* que le « quartier décentré, à mi-chemin entre la gare et l'hospice » mentionné dans *La Place* (LP 46), où se tenait le commerce des parents, s'appelait en fait le « quartier du Clos-des-Parts » (LH 46).

⁸⁵ Pour une analyse de la portée symbolique des lunettes dans *Ce qu'ils disent ou rien*, on consultera l'article d'Elizabeth Richardson Viti : « Ernaux's *Ce qu'ils disent ou rien* : Anne Makes a Spectacle(s) of Herself », *Dalhousie French Studies* 78 (2007), 75-82.



sa fille, ou celle du père dans *La Place*, qui avait découpé cet article et gardé la coupure de journal dans son portefeuille.

Par delà les détails autobiographiques qui troublent le rapport entre fiction et réalité, l'œuvre d'Ernaux est traversée par des sentiments qu'a connus l'auteure, qu'il s'agisse de fierté, colère, honte ou joie. La recherche de grâce, qui obsède les narratrices de *Ce qu'ils disent ou rien* et *Les Armoires vides*, a par exemple été très fortement ressentie par l'auteure-narratrice de *La Honte* (LH 83). La réalité influe donc sur la fiction, mais l'inverse est également vrai, puisque la mise en écriture va de pair avec un processus de fictionalisation. Les narratrices des romans d'Ernaux, aussi proche de l'auteure soient-elles, n'en sont qu'un reflet. Comme l'a montré Elizabeth Fallaize, l'héroïne anonyme de *La Femme gelée*, enfermée dans sa situation par pessimisme, diffère de l'auteure pour qui écrire a permis d'y voir plus clair⁸⁶. Si *je* est un personnage, c'est donc à la faveur de cette influence de la fiction sur la réalité (et vice-versa), mais c'est aussi dans la mesure où les narratrices des textes d'Ernaux aiment à se reconnaître dans des personnages fictifs, et où les jeunes protagonistes ne cessent de s'inventer — et de se réinventer — grâce à des modèles purement fictifs.

Les narratrices des textes d'Ernaux ont une propension particulière à vivre les romans qu'elles lisent comme leur vie, et à vivre leurs vies comme des romans. Ce chiasme met en valeur la manière dont le fictionnel peut enfermer le réel, jusqu'à parfois l'étouffer. Enfants, adolescentes ou même adultes, les narratrices d'Ernaux s'identifient étroitement aux récits qu'elles lisent, amenuisant ainsi la frontière entre

⁸⁶ « The book ends on a bleak future for its heroine, but in life the writing process itself, together with the role models of her childhood, permitted Ernaux to break out of the cultural script. » E. Fallaize, *French Women's Writing: Recent Fiction*, 69. Fallaize ajoute en note que l'écriture, puis la publication de *La Femme gelée* ont conduit Annie Ernaux à divorcer de celui à qui le livre est dédié.

fiction et réalité, mais aussi entre littérature populaire et littérature noble⁸⁷. Anne, dans *Ce qu'ils disent ou rien*, se nourrit à la fois de « tous les *Femmes d'aujourd'hui* de [s]a mère, les feuilletons surtout » (CQDR 31) et de *L'Étranger*, roman qui a sur elle un effet transformateur, lui donnant envie d'écrire et aggravant la coupure avec son monde d'origine (CQDR 36). Grâce à l'abondance des lectures qu'elle dévore, la narratrice des *Armoires vides* se façonne aussi une identité qu'elle calque sur celle des héroïnes de feuilletons et romans. Je porte ainsi en soi des personnages, variés et nombreux, qui contribuent à entretenir le morcellement de son identité. Denise Lesur ne devient pas seulement « la petite amie de ces beaux enfants roses de la villa des Iris Bleus, du mas des Cigales, du Château des Corbeaux, [s]es feuilletons de *Lisette* » (LAV 79), elle est aussi « à l'école, Jane Eyre, haïe de Mr. Blackhurst l'aumônier, à midi, Oliver Twist devant son assiette de gruau. » (LAV 81). Son souhait de devenir héroïne sera réalisé par une mise en abyme : elle est l'héroïne des *Armoires Vides*, même si son histoire peut apparaître plus prosaïque que les vies qu'elle s'invente. Ce désir d'être personnage, qui a toujours été présent chez Ernaux⁸⁸, se manifeste par la transposition d'un univers fictif sur l'existence des narratrices.

Dans *La Honte*, la narratrice explique le principe de la « journée idéale », un de ses jeux préférés : enfant, elle s'inventait une journée parfaite avec des produits de consommation auxquels elle n'avait pas accès et dont elle trouvait les réclames dans des journaux et magazines, en particulier *Le Petit écho de la mode* :

⁸⁷ La remise en question des limites entre ces types de littérature est examinée en détails dans le chapitre suivant, section I. 2.

⁸⁸ Dans *Le Dictionnaire : Littérature française contemporaine*, Ernaux évoque le « désir, dominant toute [s]on enfance, d'être quelqu'un d'autre : telle élève des grandes classes entr'aperçue aux récréations, telle héroïne des nombreux livres et feuilletons que [s]a mère [lui] passait. » Ed. Jérôme Garcin (François Bourin, 1988), 177-83, 180.

J'imaginai que j'étais une jeune fille, vivant seule dans une grande et belle maison [...]. Avec chaque produit vanté dans le magazine, je construisais mon corps et mon apparence, jolies dents (avec Gibs), lèvres rouges et pulpeuses (rouge Baiser), silhouette fine (gaine X), etc. [...] Mes études étaient celles dont l'École Universelle vantait les débouchés. Je ne me nourrissais que des aliments dont les bienfaits étaient énoncés : pâtes, margarine Astra. J'éprouvais une grande jouissance à *me créer* uniquement à partir de produits figurant dans le journal. (LH 127-8, mes italiques)

Ce détail autobiographique déjà utilisé dans *Les Armoires vides*⁸⁹ et *Ce qu'ils disent ou rien*⁹⁰, signale la dimension fictive que les narratrices portent en elles, prenant comme point de comparaison avec leurs propres vies l'univers des romans. Avec la journée idéale, on se situe pleinement dans le domaine de l'autofiction, où le réel « est réinséré dans une consécution absolument imaginaire, à savoir le cadre de cette journée. »⁹¹ Autofiction complexe, puisque la personne qui s'autofictionnalise est elle-même personnage d'un récit à dimension autobiographique.

Du jeu de la journée idéale émanent plusieurs conséquences sur l'identité des narratrices : tout d'abord, un sens de fragmentation et de désorientation, à force de multiplier ces *je* fictifs et de brouiller les limites entre fiction et réalité. Ensuite, cette activité qui leur fait prendre la mesure de leur infériorité socio-économico-culturelle accélère chez les narratrices la scission entre le moi de l'enfance et le moi enclin à se plier aux codes bourgeois. Du point de vue socioéconomique, les narratrices savent en effet qu'elles ne posséderont jamais, ou du moins pas immédiatement, ces objets

⁸⁹ « Mes rédactions inventaient une Denise Lesur qui voyageait dans toute la France — je n'avais pas été plus loin que Rouen et Le Havre —, qui portait des robes d'organdi, des gants de filoselle, des écharpes mousseuses, parce que j'avais lu tous ces mots. » (LAV 76-7).

⁹⁰ « [...] je me racontais des histoires avec les réclames, je me bâtissais une maison remplie de tous les produits cités, j'avais une robe de La Redoute, des souliers André, ça recommençait avec chaque journal. » (CQDR 37).

⁹¹ Serge Doubrovsky, « Les points sur les 'i' », in *Genèse et autofiction*, eds Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (Louvain-la-neuve : Bruylant-Academia, Au cœur des textes, 2007), 53-65, 62.

convoités. Sur le plan culturel, leur identification sans distinction à des codes populaires et nobles est remise en question par l'apparition d'une barrière entre ce qui est acceptable et ce qui ne l'est pas : « Entre *Bonnes Soirées*, que ma mère poisse de son café au lait, et *Le Château* de Kafka, je m'aperçois qu'il y a un monde. » (LAV 156). Enfin, si ce jeu rapproche les narratrices d'êtres fictifs, faisant d'elles des personnages, il les sépare du monde réel, accentuant leur sentiment de solitude et d'altérité : « C'était une activité secrète, sans nom, et je n'ai jamais cru possible que d'autres s'y livrent. » (LH 129). Paradoxalement, c'est justement ce sentiment de solitude qui va lier les jeunes narratrices aux plus grands écrivains représentants du monde et de la culture qui ne sont pas les leurs. Croire que l'on est différent des autres et que personne ne nous comprend, quoi de plus commun pour un artiste ? Il s'agit ici d'un *topos* que les narratrices s'approprient — avec l'aide de l'auteure — sans en être conscientes. On ne pourrait dresser la liste de tous les artistes et écrivains qui se sont sentis seuls et incompris de leurs contemporains. De la sensibilité romantique de *Chatterton* dans la pièce éponyme de Vigny⁹² à la verve sarcastique du chanteur Renaud⁹³, ce leitmotiv inscrit ironiquement les narratrices d'Ernaux dans ce monde auquel elles aspirent, tout en exemplifiant la dualité je *est/hais* les autres.

⁹² Alfred de Vigny, *Chatterton* (Bordas, 1964 [1835]).

⁹³ Dans sa chanson « Mon bistrot préféré », il évoque le sentiment de fraternité qui l'unit à des artistes « qui peuplent [s]a mémoire » comme Brel, Brassens, Gainsbourg, Villon, Rimbaud, Verlaine, Vian ou Pagnol, pour n'en citer que quelques-uns. À propos de ces artistes disparus, il dit : « Ils sont bien plus vivants, dans ma mémoire au moins, que la majorité de mes contemporains. » In *Boucan d'enfer* (Virgin, 2002).

Conclusion

Le lien entre *je* et ses personnages ne s'effectue pas seulement à travers des aspects relationnels, mais également via des stratégies narratives. La manière dont l'auteure utilise, transforme ou cite les personnages signale que *je* a le potentiel d'incorporer les autres personnages à l'intérieur d'un tissu narratif complexe. Le premier aspect de la fusion entre *je* et les autres est leur assimilation, qui permet de transformer le matériau autobiographique en récit, les personnes en personnages. Les écrire, c'est les intégrer, mais aussi s'en détacher en même temps : une fois le texte publié, les autres deviennent des êtres de papier. Grâce à une variété de stratégies, la relation qui lie *je* aux personnages des textes d'Ernaux englobe à la fois des processus de fusion, fission, incorporation, transformation, assimilation et citation. Les techniques employées pour faire évoluer les personnages — citation, intertextualité, mythification — nous rappellent la nature fondamentalement littéraire du projet d'Ernaux, contrairement à ce que certains critiques ont pu affirmer⁹⁴. En établissant un lien complexe, parfois original d'interchangeabilité entre *je* et les personnages, Ernaux bouleverse les rôles et crée, d'un texte à l'autre, des échos qui méritent que l'on parle d'une œuvre pour qualifier l'ensemble de ses publications.

L'interchangeabilité des positions entre auteure et narratrices, fictif et réel engendre une remise en question des frontières et de notions clés telles celles de personnage et d'auteur. Cette confusion délibérée a pour objectif de remettre en question les catégories déterminées sur les plans littéraires et sociaux. En effet, l'auteure et les narratrices de l'œuvre d'Ernaux s'attachent à bouleverser les frontières entre auteure et personnage, narrant et narré, mais aussi entre dominé et

⁹⁴ Critiques mentionnés par L. Thomas, *Annie Ernaux : An Introduction to the Writer and her Audience*, 147.

dominant. La remise en question des frontières sur le plan politique s'accorde avec les différents niveaux de transgression évoqués dans l'introduction à ce travail. Les « personnages » quittent régulièrement leur position pour occuper celle de narrateur, auteur, ou co-auteur, pour revenir d'un texte à un autre, pour être chargé d'une dimension mythique, politique ou sociale, ou pour permettre à l'auteure d'affirmer ses vues littéraires. À la fois outils et acteurs, sujets et objets du texte, toujours différents, ils sont plus que jamais autres. Cette transgression est également à l'œuvre dans le cadre d'une remise en question des frontières entre *je* et le lectorat, où la première personne se fait à la fois lectrice d'autres auteurs, lectrice d'elle-même, et miroir pour tous ces lecteurs et lectrices qui se reconnaissent en *je* ou, au contraire, le rejettent.

CHAPITRE III

Du *je* de l'auteure au *je* des lecteurs :

Appropriations et rejets

de la première personne par le lectorat

« Le lecteur n'est pas un. Il offre, au gré des jours et des livres, ses visages
changeants. »

Camille Laurens¹

« Ma maladie. Je veux. L'infliger. Au lecteur. Comme à ma mère. Quand il t'arrive
quelque chose, c'est comme si c'était à moi que ça arrivait. Je veux. Qu'on
s'identifie. À moi. À mes maux. Y a que. Par mes mots. Què c'est possible. »

Serge Doubrovsky²

Proposer une étude du lectorat d'une œuvre, c'est se situer à une frontière ténue entre lectorat virtuel et lectorat réel, en essayant néanmoins d'établir une distinction entre ces deux catégories. En étudiant la relation entre les narratrices et le lectorat dans l'œuvre d'Ernaux, je tiens à évaluer comment le lectorat est inscrit à différents

¹ C. Laurens, *Dans ces bras-là* (Gallimard, Folio, 2003 [POL, 2000]), 267.

² Brouillon de *Fils* reproduit dans l'article d'Isabelle Grell, « Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pas pu éviter le terme d'*autofiction* », in *Genèse et autofiction*, eds Jean-Louis Jeannelle et Catherine Violet (Louvain-la-neuve : Bruylant-Academia, Au cœur des textes, 2007), 39-51, 48. C'est Doubrovsky qui souligne.

niveaux dans l'auteure et les narratrices-personnages, soulignant ainsi la perméabilité nécessaire à un *je* transpersonnel. La première partie de ce chapitre porte sur la place cruciale que tient la lecture pour l'auteure, ce qui est représenté dans le texte par des figures de narratrices-lectrices, véritables mises en abyme modifiées de la figure de l'auteure et des lecteurs actifs. J'explore également en quoi la lecture est une manière pour les narratrices de décoder le monde et les autres, en définissant les enjeux sociopolitiques comme effets et moteurs de la relation lecture/écriture. La deuxième partie débute par un état des lieux de la relation entre le *je* auctorial et le lectorat dans la mesure où cette relation trouve son reflet dans le traitement narratif de la figure de l'autre en général, et du lecteur en particulier. Lyn Thomas³ et Isabelle Charpentier⁴ ont étudié de près la réception de l'œuvre d'Ernaux par le lectorat réel, via le courrier des lecteurs reçu par Ernaux. Je situe mon analyse dans une perspective différente, en concentrant mon attention sur les stratégies mises en place pour informer la relation entre *je* et le lectorat. Le *je* qui fait l'objet principal de mon attention est principalement la narratrice, et non l'auteure Ernaux, même si je souligne comment Ernaux, dans ses interventions, influence notre perception du *je* homodiégétique. Cette étude devrait nous permettre d'éclairer les différentes relations (rejet, appropriation, sympathie, ambivalence) à l'œuvre entre *je* et le lectorat.

Les théories critiques sur la réception des textes (*reader-response*), sur le rôle de la lecture et du lecteur dans le domaine spécifique de l'écriture autobiographique, sur l'intertextualité et le lectorat, et sur l'engagement de l'auteur/e dans son œuvre informeront mon approche. En filigrane, je m'appuierai sur les thèmes développés

³ L. Thomas, *Annie Ernaux : An Introduction to the Writer and her Audience* (Oxford : Berg, New Directions in European Writing, 1990).

⁴ Voir « Lectrices et lecteurs de *Passion simple* d'Annie Ernaux : Les Enjeux sexués des réceptions d'une écriture de l'intime sexuel », in *Comment sont reçues les œuvres : Actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*, ed. I. Charpentier (Creaphis, 2006), 119-36.

par Gill Rye dans *Reading for Change*, où elle met en relief différentes stratégies textuelles qui contribuent à sceller la relation lecteur/texte⁵. Avant d'étudier en détail la place du lectorat dans l'œuvre d'Ernaux, je tiens à faire une remarque préliminaire sur les termes « lectorat » et « lecteur ». Sauf précision, ces termes incluent les lectrices — et elles sont nombreuses — qui composent le lectorat d'Ernaux. Dans le courant des *gender studies*, les études portant sur la réception de l'œuvre d'Ernaux ont consacré une partie significative à la distinction entre lecteurs et lectrices. En effet, comme je le souligne plus tard, en accord avec Charpentier, la réception d'un texte varie selon le sexe de celui ou celle qui lit. Sans pour autant nier l'importance du genre dans le travail de lecture et de réception, je mettrai également en avant d'autres éléments jouant un rôle fondamental dans ce processus : l'âge, le parcours professionnel, les expériences personnelles, et la catégorie sociale. Si le sexe occupe une place cruciale dans la réception d'un livre, il me semble que le rôle du social prédomine dès lors qu'il s'agit d'étudier l'œuvre d'Ernaux, dont la portée sociopolitique est essentielle.

⁵ G. Rye, *Reading for Change : Interactions between Text and Identity in Contemporary French Women's Writing* (Baroche, Cixous, Constant) (Berlin : Peter Lang, Modern French Identities 9, 2001).

I. Rôles et représentations de la lecture et du lectorat

dans l'œuvre d'Annie Ernaux

Je est un lecteur, ou une lectrice. Avant de devenir auteur, narrateur, personnage d'autofiction, chaque écrivain est d'abord membre du lectorat, que ce soit par bagage scolaire ou professionnel, par formation littéraire ou intérêts personnels. En outre, chaque auteur est aussi très fréquemment le premier lecteur de son œuvre, avant de devenir parfois lecteur du courrier des lecteurs. Enfin, dans de très nombreuses œuvres à la première personne et dans les textes d'Ernaux en particulier, *je*-narratrice-personnage est aussi une lectrice assidue et avide. La question de la lecture est particulièrement saillante dans le roman *Ce qu'ils disent ou rien*. Loraine Day a noté que les différentes motivations qui poussent l'héroïne Anne à lire sont aussi nombreuses que les types d'écrits qui forment la base de ses lectures⁶. Les lectures d'Anne comprennent à la fois des romans au programme scolaire, des revues et romans servant à tromper l'ennui, des magazines permettant de se créer une vie romanesque, des poésies et chansons porteuses d'aspirations romantiques, et des revues sérieuses signalant l'entrée dans le monde dominant. Qu'en est-il des motivations liant lecture et écriture chez Ernaux et comment se répercutent-elles sur ses textes ?

I. 1. *Le rôle de la lecture dans le parcours d'Ernaux*

On ne pourrait étudier les relations entre *je* et le lectorat sans faire l'économie d'une

⁶ L. Day, « *Ce qu'ils disent ou rien* in Annie Ernaux's Trajectory as a Writer », *Essays in French Literature* 35 (Nov. 1998), 178-204, 182.

mise en valeur du rôle de la lecture dans la vie et l'œuvre d'Annie Ernaux. Avant d'examiner en aval la manière dont les livres d'Ernaux sont reçus, compris et assimilés, il convient de regarder en quoi, en amont, son écriture est le fruit d'influences diverses. L'importance des livres dans la jeunesse d'Ernaux est à la source de nombre de choix personnels et professionnels. Par ailleurs, elle permet de révéler une autre dimension de la relation entre *je* et les autres : l'influence d'autres écrivains sur *je*, et le sentiment de fraternité unissant ces entités.

Comme tout écrivain, Ernaux a d'abord été, et continue à être, lectrice : lectrice d'elle-même, lectrice des autres, lectrice à titre personnel, et professionnel quand elle était enseignante. Elle a déjà écrit sur le rôle de la lecture dans sa vie et dans sa carrière⁷ et a répondu à de nombreux entretiens explorant ses influences et goûts littéraires⁸. Dans l'article « Vocation ? » de *La Faute à Rousseau*, Ernaux ne place pas d'emblée l'écriture dans le domaine de la nécessité ou du désir⁹. Tout comme Anne qui, dans *Ce qu'ils disent ou rien*, commence à lire *L'Étranger* car elle est désœuvrée, Ernaux a d'abord vu la lecture comme un moyen de passer le temps. L'inauguration du journal intime marque le début d'une activité d'écrivain qu'Ernaux n'a jamais cessé de pratiquer depuis ses seize ans. À partir de ce moment, l'écriture a quitté le domaine de la possibilité pour atteindre celui de la nécessité, pour une jeune femme misant tout sur l'écriture. À vingt ans, elle commence à écrire un roman qui sera refusé. Parce qu'elle veut devenir écrivain, Ernaux entreprend des études de lettres, ce qui ne fait qu'accroître son lien avec le texte écrit. Elle lit avec

⁷ A. Ernaux, « Vocation ? », *La Faute à Rousseau* 20 (février 1999), 33-5.

⁸ Dans les entretiens qu'elle a donnés, Annie Ernaux a souvent été interrogée sur ses goûts et influences littéraires. Voir en particulier Claire-Lise Tondeur, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review* 69:1 (October 1995), 37-44 ; Pierre-Louis Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review* 76:5 (April 2003), 984-94 ; Brigitte Aubonnet, « Entretien avec Annie Ernaux », in : <http://www.encres-vagabondes.com/rencontre/ernaux.htm>.

⁹ A. Ernaux, « Vocation ? », 33.

avidité la correspondance de Flaubert et s'identifie à lui. Désormais, quand Ernaux est interrogée sur ses influences littéraires, elle mentionne toujours ce dernier, ainsi que Rousseau, Leiris, Jean Rhys, Sartre, Camus, Proust, Perec, Sarraute, Raymond Carver, Cesare Pavese¹⁰. En épigraphe de ses textes, Ernaux ne choisit que des auteurs qu'elle admire ou respecte puisque « citer, c'est toujours tisser un lien avec l'auteur, lui donner la main »¹¹, affirmant ainsi l'idée d'une chaîne unissant les écrivains entre eux. Cette idée est parfaitement mise en pratique dans le choix de l'épigraphe de *Journal du dehors*, une citation de Rousseau, à propos duquel Ernaux a déclaré : « Je sais seulement qu'il y a des écrivains avec lesquels on se sent en 'fraternité', Rousseau est pour moi de ceux-là. »¹²

Fraternité, amitié, admiration ou respect, mais aussi sentiment de faire chemin à côté d'autres auteurs, tels sont certains des aspects qui se dégagent de la relation d'Ernaux avec les autres écrivains. Ernaux a décrit en ces termes sa posture en tant que lectrice :

Je dirais que, maintenant, plus que retrouver quelque chose de ma vie, de moi, ce dont j'ai besoin, c'est d'avoir une place dans le texte, de « voir », d'être là, à côté du narrateur ou de la narratrice. Pour des raisons différentes, je ne peux pas « être » dans les textes d'Angot, je ne peux ni voir ni penser « avec » Houellebecq, sauf dans *Extension du domaine de la lutte*. Mais je le peux avec Catherine Millet, Pavese, Perec.¹³

Une écriture ne reflète pas seulement des influences, mais aussi les styles auxquels on se sent étranger. Souligner un lien entre je *et* les autres ne revient pas

¹⁰ Mentionnés dans P. – L. Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, 991.

¹¹ *Ibid.*, 989.

¹² Monika Boehringer, « Écrire le dedans et le dehors : Dialogue transatlantique avec Annie Ernaux », *Dalhousie French Studies* 47 (Summer 1999), 165-70, 169. Il est intéressant de remarquer que le terme « fraternité » et non « filiation » est employé, comme pour brouiller les frontières entre les époques et les genres.

¹³ Courriel d'Annie Ernaux à Élise Hugueny-Léger du 21 avril 06.

nécessairement à affirmer que je *est* les autres. Les nombreuses références qu'Ernaux évoque lors d'entretiens proviennent non seulement de ses choix d'études et de carrière d'enseignante, mais aussi de son activité d'écrivaine. Quand, à la parution des *Armoires Vides*, Ernaux a vu son style être comparé à celui de Céline, elle a tout lu de cet auteur. Depuis, Céline est devenu l'une des influences qu'elle cite volontiers lors d'entretiens, comme lorsqu'elle évoque « Flaubert, Proust, Céline, V. Woolf, Camus, Sartre, Beauvoir »¹⁴. C'est vers cette dernière influence que je souhaite me tourner, en examinant de plus près les liens entre Beauvoir et Ernaux.

Ernaux a maintes fois évoqué son admiration pour Beauvoir, à la fois lors d'entretiens¹⁵, dans son journal intime¹⁶, ou dans un article écrit à cet effet¹⁷. De nombreux articles critiques ont évoqué et analysé ce lien, sous des angles différents¹⁸. C'est de Beauvoir qu'Ernaux tient la notion d'écriture comme engagement sur le monde, comme exercice de la liberté. Elle l'a formulé en ces termes :

Oui, je dis que je vais à la télévision pour elle. [...] Je pense que c'est mon devoir. [...] Ce qui compte, c'est ce qu'elle a pu m'apporter comme désir de liberté dans la vie et dans l'écriture, ce désir d'écrire contre vents et marées, d'écrire ce que j'ai envie d'écrire. Une dette existentielle.¹⁹

Cette dette trouve son reflet dans les références à Beauvoir dans le corpus d'Ernaux, que ce soit d'une manière ironique dans *La Femme gelée* ou bien plus émotionnelle dans *La Place*, *Une Femme* ou *Se perdre*.

¹⁴ B. Aubonnet, « Entretien avec Annie Ernaux ».

¹⁵ P. – L. Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, 896-7.

¹⁶ Voir la fin de *Se perdre*.

¹⁷ A. Ernaux, « Le 'fil conducteur' qui me relie à Beauvoir », *Simone de Beauvoir Studies* 17 (2000-01), 1-6.

¹⁸ Pour les références bibliographiques sur les liens entre Beauvoir et Ernaux, voir chapitre 2, note 44.

¹⁹ P. – L. Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, 987.

La lecture du *Deuxième Sexe* a eu une influence décisive sur Ernaux, qui a écrit : « [Après l'avoir lu], *je ne suis plus la même.* »²⁰ Point de référence pour la narratrice anonyme de *La Femme gelée*, ce texte agit d'abord comme révélation (« *Le Deuxième sexe* m'a fichu un coup », *LFG* 103), pour sembler ensuite aux antipodes de la vie quotidienne de la narratrice jeune mariée (« Complètement à côté de la plaque, *Le Deuxième sexe !* », *LFG* 129) qui réalise vite que l'inégalité évoquée par Beauvoir la touche aussi. Un autre livre de Beauvoir joue un rôle crucial dans la vie et l'œuvre d'Ernaux : *Les Mandarins*²¹ apparaît d'abord dans *La Place* alors que la condition du père se détériore et que la narratrice sait pertinemment qu'« à une certaine page de ce livre, épais, [s]on père ne vivrait plus. » (*LP* 98). Lecture liée à la perte de l'être aimé donc, ce qui peut expliquer pourquoi dans *Se perdre*, au cœur du désespoir, la lecture de ce même livre vient confirmer la disparition de l'amant aimé et désiré : « J'ai relu *Les Mandarins*. Je suis tellement Anne, avec Lewis, c'est-à-dire S., que je pleure. » (*SP* 365).

Mais c'est peut-être surtout dans les liens avec la mère d'Ernaux qu'il faut évaluer la place que tient Beauvoir dans son œuvre. Une semaine seulement sépare la mort de Beauvoir de celle de la mère d'Ernaux, une proximité que la narratrice d'*Une Femme* n'a pas manqué de souligner²². La perte presque simultanée de la mère biologique et de la mère spirituelle avait été étrangement annoncée dès la rédaction du journal des visites tenu par Ernaux pendant la maladie de sa mère. Ce journal qui allait devenir « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » offre de nombreux échos avec *Une Mort très douce*, le texte écrit par Beauvoir à propos de la mort de sa mère. Même si les circonstances du décès de la mère et le style choisi pour le relater varient entre

²⁰ A. Ernaux, « Le 'fil conducteur' qui me relie à Beauvoir », 2.

²¹ Simone de Beauvoir, *Les Mandarins* (Gallimard, Folio, 1972 [1954]).

²² « Elle est morte huit jours avant Simone de Beauvoir. » (*UF* 105).

ces deux textes, de nombreux liens sont visibles dans le désir de représenter le corps féminin, dans l'attitude de la mère face à la religion, et dans la transformation de la relation mère-fille avec la mort de celle-là.

Pour revenir à la question de la lecture et de l'écriture, je voudrais suggérer que le lien entre Beauvoir, Ernaux et sa mère ne se joue pas seulement sur le plan de la relation mère/fille, mais aussi simultanément au niveau des motivations d'écriture. La mère d'Ernaux était une fervente lectrice, une « féministe avant l'heure »²³ qui vénérât les livres et les écrivains. Ernaux a donc réalisé le rêve de sa mère d'être une femme-écrivain libre d'écrire ce qu'elle souhaite, un idéal incarné par Beauvoir. Il me semble que l'écriture relie ces trois femmes, à la fois par les notions d'indépendance et de liberté qu'elles partagent, mais aussi dans la mesure où la mort de Beauvoir a pu agir comme catalyseur de l'écriture d'*Une Femme*. Le décès de la grande écrivaine a pu donner à Ernaux la détermination, du moins la confirmation, de faire entrer sa mère dans la littérature, la rédaction d'*Une Femme* ayant été entreprise cinq jours seulement après la mort de Beauvoir. La mort de la mère spirituelle a ainsi permis la naissance de la mère biologique dans le domaine de la littérature, puisqu'Ernaux a littéralement couché, mais aussi accouché, sa mère sur papier dans *Une Femme*²⁴. Alors que ce récit touche à sa fin et que la narratrice écrit que « tout est lié » (UF 103), on peut suggérer que *toutes* ces trois femmes *sont liées* par le biais de l'écrit. Lien extrêmement ténu, perturbant même, comme dans cette entrée de *Se perdre* où Ernaux évoque sa frustration après avoir passé à la télévision pour parler

²³ C. – L. Tondeur, « Entretien avec Annie Ernaux », 42. Peu avant cette phrase, le lien entre la mère et l'écriture est explicité : « Je crois que, quelque part, mon désir d'écrire vient du désir de ma mère. » (*Ibid.*, 42).

²⁴ Dans *Une Femme*, Ernaux a couché sur papier ce rêve : « Une fois, j'étais couchée au milieu d'une rivière, entre deux eaux. De mon ventre, de mon sexe à nouveau lisse comme celui d'une petite fille portaient des plantes en filaments, qui flottaient, molles. Ce n'était pas seulement mon sexe, c'était aussi celui de ma mère. » (UF 104).

de Beauvoir :

C'est fini. Pourquoi cette impression de souillure, toujours en allant à la télé, être vue, ne pas tout dire ce que j'avais à dire sur Beauvoir. Insatisfaction extrême.

La vérité de ce que j'ai dit à une femme, à Bezons : il fallait que ma mère meure et que j'écrive sur elle pour être « elle » enfin. (SP 366)

Il est assez troublant de remarquer que mentionner Beauvoir évoque la mémoire de la mère et le lien mère/fille, ce qui relie les trois femmes entre elles. Plus troublant encore, on peut suggérer que l'identité de ce « elle » mis entre guillemets n'est pas claire, et qu'il pourrait s'agir non de la mère, mais de Beauvoir elle-même, dont la mort a décuplé les revendications de liberté dans l'œuvre d'Ernaux. Le lien avec Beauvoir serait donc à la source même de certaines motivations d'écriture d'Ernaux, tout en reflétant la dualité public/privé de son œuvre. En effet, alors que les sentiments reliés à la lecture de Beauvoir sont sûrement très personnels pour Ernaux dans la mesure où ils rappellent son divorce, la mort de ses parents ou la fin d'une passion amoureuse, le médium choisi pour les relater — l'écrit — rend ce lien extrêmement public.

I. 2. Analyse sélective de références littéraires et de leurs enjeux dans l'œuvre d'Ernaux

Après avoir vu quels écrivain(e)s ont le plus compté pour Ernaux, je m'intéresserai aux références littéraires ponctuant son œuvre, afin de dégager la signification des choix effectués par l'auteure. La liste serait très longue des références littéraires qui

parsément l'œuvre autobiographique d'Ernaux. Par commodité, j'ai choisi de me concentrer sur les références qui apparaissent dans *Passion simple* et *Se perdre*. Deux raisons sous-tendent ce choix : la première est d'étudier les références mentionnées dans *Se perdre*, le journal intime de l'auteure, *a priori* non destiné à être publié, et peut-être à ce titre plus authentique que d'autres textes. Deuxièmement, il s'agit d'effectuer une comparaison entre deux textes qui se réfèrent à la même période et à la même tranche de vie, mais dont le contenu (inter)textuel diffère considérablement. La teneur et la signification de ces choix sont alors analysés en suivant la chronologie de l'écriture et non de la publication, ce qui permet d'éclairer les différences entre *Se perdre* et *Passion simple*. En ne se limitant pas aux œuvres littéraires classiques, mais en englobant la totalité des références écrites, il convient de mettre à jour les objectifs d'Ernaux.

Se perdre fourmille de références littéraires, l'auteure livrant dans son journal intime non seulement ses lectures mais aussi des comparaisons et citations que lui inspire sa propre vie. Certaines œuvres sont précisément indiquées, comme *Madame Bovary* (SP 49), *Tristan et Yseult* (63, 279), *Hamlet* (82), *Anna Karénine* (89, 128, 133, 138, 141, 308, 315), *Jacques le fataliste* (93), le livre pour enfants *Chien bleu* (319), *Mourir de ne pas mourir* (338), *Vie et destin* (353), *Les Mandarins* (365). D'autres fois, ce sont des noms d'auteurs que la narratrice évoque, comme Breton (30, 188), Proust (51, 84, 86, *La Prisonnière* 97, 113, 184-85, 200-01, *La Prisonnière* et *Albertine disparue* 264, 286), Zola (53), Sarraute (77), Camus (155), Pavese (174), Sakharov et Soljenitsyne (147), Hoffmann (156), Nizan (229), Aragon (246), Doubrovsky (*Le Livre brisé* 256), Racine (265, vers de *Bérénice* 311, 315), Mishima (271), Robbe-Grillet (272), Foucault (281), Christa Wolf (301), Éluard et Apollinaire (106), Calvino (*Si par une nuit d'hiver un voyageur* 344), Borges (347),

Brecht (353), Beauvoir (355, 358, 359, 360, 368), Sartre (359, 360, 368). On trouve aussi dans ce texte des références à des personnages : Albertine (113) Julien Sorel (177), Odette et Swann (185) et au courant littéraire du Nouveau Roman (157). Enfin, l'auteure fait quelques références à la presse écrite que l'on ne qualifie généralement pas de « littéraire » : *Marie-Claire* (361), *Traité des caresses*, *Le Couple et l'amour*, *Techniques de l'amour physique* (65).

Passion simple est un texte beaucoup plus court que *Se perdre*, ces écrits comportant respectivement soixante-dix-sept et trois cent soixante-dix-sept pages en édition Folio. Il est donc logique que *Passion simple* contienne beaucoup moins de références littéraires, puisque l'auteure a dû effectuer des choix pour mettre à jour « les signes d'une passion » (PS 31). Malgré ces choix nécessaires, le résultat n'est pas moins surprenant : le condensé proposé dans *Passion simple* est en effet disproportionné en comparaison avec *Se perdre*. L'abondance de références à des grands auteurs et œuvres classiques dans *Se perdre* a disparu pour laisser place à seulement trois références « classiques » : *Anna Karénine* (63), *Vie et destin* de Grossman (15) et *Phèdre* (32). En revanche, les références à la presse populaire se sont étoffées, avec des allusions à *Marie-Claire* (26), *Techniques de l'amour physique* (23), aux « journaux féminins » (27, 31), et à la collection Harlequin (29).

Cette comparaison est éclairante à bien des égards : tout d'abord, elle permet de mettre en relief l'ampleur et la variété des références littéraires convoquées dans le journal intime. Il n'est pas étonnant de trouver parmi ces références les auteurs et courants qui ont le plus influencé Ernaux, en particulier le Surréalisme et le Nouveau Roman pour les courants, et Proust, Camus ou Sartre pour les auteurs. Si elle n'est pas évidente, l'influence du Nouveau Roman sur Ernaux est visible dans la recherche formelle menée par l'auteure en conjonction avec une remise en question des

conventions littéraire. Plus surprenante, l'abondance des références à Proust peut dérouter le lecteur : même si Ernaux a pu affirmer ses affinités avec cet auteur, les liens entre leurs œuvres et leurs styles ne sont pas évidentes à déceler. Elizabeth Richardson-Viti a perçu cette contradiction et a analysé les liens entre Ernaux et Proust dans le domaine de la passion amoureuse²⁵. Elle défend la présence d'un lien troublant entre la vision de la passion chez Ernaux et chez Proust, en particulier dans leur besoin d'expliquer cette passion en l'analysant étape par étape²⁶.

Le deuxième intérêt de cette comparaison est de comprendre la signification des choix opérés dans *Passion simple* : dans ce texte voué à la publication qui peut être vu comme un condensé de *Se perdre*, Ernaux choisit de citer les références les moins prestigieuses qui soient présentes dans *Se perdre*, en faisant trois fois mention de journaux féminins et en occultant complètement les nombreuses références à Proust ou Beauvoir. Par cette sélection, Ernaux inverse le déséquilibre frappant entre littérature classique et littérature populaire à la faveur de cette dernière. Loin d'être le fruit du hasard, ces choix répondent à des objectifs bien précis. Placer la littérature populaire au cœur de son récit, c'est souligner que sa passion a été vécue sur un mode romanesque. Mais c'est surtout chercher à provoquer en transgressant les limites entre le littéraire et le non-littéraire. Il s'agit d'un type de provocation que l'on retrouve en filigrane dans l'œuvre d'Ernaux, et qu'elle renforce en ayant recours aux outils stylistiques appropriés. En mentionnant le magazine féminin *Marie-Claire* (PS 26), non seulement Ernaux se discrédite délibérément aux yeux de certains critiques, mais elle renforce l'aspect provocateur de son texte en plaçant cette

²⁵ E. Richardson-Viti, « Annie Ernaux's *Passion simple* and *Se perdre* : Proust's 'Amour-Maladie' Revisited and Revised », *Nottingham French Studies* 43:3 (Autumn 2004), 35-45.

²⁶ On peut ajouter un autre lien qui rapproche les écritures, *a priori* aux antipodes, d'Ernaux et de Proust : l'observation et la critique acide des rapports de classe. Les deux œuvres sont teintées d'une forte dimension sociale, même s'il ne s'agit pas pour les auteurs d'observer les mêmes classes.

référence en note de bas de page, un espace généralement consacré à une rigueur quasi scientifique²⁷. La teneur populaire des références à l'écrit dans *Passion simple* est annoncée dès l'épigraphe de ce texte. En mettant en exergue cette phrase de Barthes : « *Nous deux* — le magazine — est plus obscène que Sade. » (PS 9), Ernaux exprime son regret que *Nous deux* soit méprisé par les discours dominants. Créé en 1947, ce magazine féminin à succès a toujours fait partie du quotidien d'Annie Ernaux. Pour elle comme pour de nombreuses femmes, l'apprentissage des relations hommes/femmes est d'abord passé par la lecture de romans d'amours et de magazines féminins, comme l'a noté Diana Holmes²⁸. En plaçant *Passion simple* sous le signe de ce magazine, Ernaux légitime les lectures de sa mère qui « préférerait *Nous deux* à Malraux »²⁹ et souligne l'influence et la pérennité des lectures d'enfance et d'adolescence sur chaque lecteur et lectrice.

Même si la comparaison entre *Se perdre* et *Passion simple* s'avère être éclairante, elle mérite quelques bémols. Les références étudiées ci-dessus ne sauraient représenter la richesse du réseau intertextuel de l'œuvre d'Ernaux, même si elles fournissent un bon échantillon de ses influences littéraires. Par ailleurs, les références mentionnées par un auteur dans son œuvre ou lors d'entretiens ne représentent jamais la totalité de son intertextualité. Il y a toujours une part de non-dit lors d'entretiens, toujours une part d'inconscient lors du travail d'écriture. Dans *Se perdre*, Ernaux donne deux références explicites à Éluard³⁰, dont on sait qu'elle

²⁷ Pour plus de détails sur l'utilisation de la note de bas de page chez Ernaux, voir au chapitre 4 la section I. 4., « Dimension critique et paratexte ».

²⁸ D. Holmes, *Romance and Readership in Twentieth-Century France : Love Stories* (Oxford : Oxford University Press, 2006), 20.

²⁹ A. Ernaux, « Retours », *L'Autre journal* 4 (avril 1985), 70-1, 71.

³⁰ En se demandant « De qui est-ce 'la nuit qui précéda sa mort/ fut la plus belle de sa vie' ? Apollinaire ? [Éluard]. » (SP 106), et en faisant référence au titre *Mourir de ne pas mourir* (SP 338). Les vers en question sont en fait : « La nuit qui précéda sa mort/ Fut la plus courte de sa vie », extraits du poème « L'avis ». Paul Éluard, *Au rendez-vous allemand*, in *Œuvres complètes I* (Gallimard, Pléiade, [Minuit, 1944], 1251-89), 1253.

apprécie l'œuvre puisqu'elle a placé une de ses citations en exergue des *Armoires vides*. Mais on peut également relever dans le même texte des expressions qui rappellent certains vers d'Éluard, et que l'auteure a utilisées consciemment ou non. Les phrases « Je sais ses yeux, la forme de ses lèvres, de ses dents, rien ne forme un tout » (SP 22) et « Je ne sais plus son visage en dehors de sa présence. » (SP 29) nous rappellent le style incantatoire d'Éluard, exprimé par exemple dans son poème « On ne peut me connaître. »³¹ Le projet « Il faudrait deux colonnes dans ce journal. L'une pour l'écriture immédiate, l'autre pour l'interprétation, quelques semaines après. » (SP 109) évoque instantanément le titre du recueil « La vie immédiate »³². *Se perdre* contient également deux expressions empruntées à Breton : « hasard objectif » (SP 262) et « amour fou » (SP 297). Que ces références soient conscientes ou non, elles dénotent l'imprégnation du surréalisme sur Ernaux et renforcent ses liens avec la poésie évoqués dans le premier chapitre de ce travail.

Ces remarques permettent d'établir une conclusion provisoire concernant la place de la lecture dans la vie et l'œuvre d'Ernaux : ce rôle indéniable trouve son explication dans les orientations de carrière d'Ernaux, et son reflet dans la richesse du réseau intertextuel de son œuvre. Par ailleurs, la lecture, tout comme l'écriture, joue chez Ernaux un rôle de transgression : transgression des limites entre classes sociales puisque c'est la mère qui a donné à Ernaux le goût de la lecture et lui a permis de devenir écrivain ; transgression des limites entre catégories littéraires et non littéraires dans la mesure où Ernaux, dans son activité de lectrice et d'écrivaine, cherche à bouleverser les hiérarchies établies dans le domaine de l'écrit. Enfin, les

³¹ « [...] Dans tes yeux ceux qui nous révèlent/ Notre solitude infinie/ Ne sont plus ce qu'ils croyaient être/ On ne peut te connaître/ Mieux que je te connais. » *Les Yeux fertiles*, in *Œuvres complètes I* (Gallimard, Pléiade, 1968 [Gallimard, 1936], 491-510), 493.

³² P. Éluard, *La Vie immédiate*, in *Œuvres complètes I* (Gallimard, Pléiade, 1968 [Gallimard, 1932], 361-402).

occurrences d'intertextualité consciente ou implicite incitent à émettre des réserves concernant les affirmations d'Ernaux sur ses influences littéraires. La complexité des références évoquées amène à se pencher avec prudence sur la question des objectifs, avoués ou implicites, de l'auteure, en les replaçant dans un contexte théorique sur les enjeux sociopolitiques de la lecture et leurs conséquences sur le plan littéraire.

La littérature n'est pas un système clos sur lui-même, séparé des autres et du monde. Les théories de réception s'intéressent à la fois aux conditions de la lecture, à ses caractéristiques et à ses impacts et soulignent les interactions entre le texte écrit et le monde. Un texte n'est jamais lu deux fois de la même manière : l'âge, l'*habitus*, les origines, le bagage culturel et le parcours socioprofessionnel de tout un chacun influencent le processus de réception et d'interprétation. Les expériences de lecture antérieures jouent également un rôle fondamental dans le processus de réception, comme l'a souligné Jauss : « The aesthetic implication lies in the fact that the first reception of a work by a reader includes a test of its aesthetic value in comparison with works already read. »³³ À ces expériences de lecture, ajoutons le genre des lecteurs : un collégien ayant au programme du Brevet des Collèges *Journal du dehors* ne recevra pas ce livre de la même manière qu'une assistante sociale ; un homme ne peut pas lire *L'Événement* de la même façon qu'une femme ayant subi un avortement — clandestin ou non — ou s'étant battue pour les droits des femmes.

Le processus de lecture est compliqué, dans le cas de l'écriture autobiographique, par la présence d'un *je* concrétisant la notion d'engagement. Jauss a souligné les impacts sociopolitiques de la lecture, qui peut changer notre vision du

³³ Hans Robert Jauss, *Towards an Aesthetic of Reception*, trad. Timothy Bathi, introduction Paul de Man (Minneapolis : University of Minnesota Press, *Theory and History of Literature*, vol. 2, 1982), 20.

monde et nos comportements³⁴. Affirmer ses objectifs politiques et sociaux, c'est leur offrir plus de lisibilité et influencer le processus de réception. Tant qu'un texte n'est pas lu, ses potentiels d'interprétation ne sont pas révélés. En revanche, ils seront d'autant plus mis en valeur que l'engagement de la première personne dans le texte se fait ressentir. La lecture peut donc faire changer notre vision des choses, à condition que l'auteur donne à son texte les moyens appropriés. Dans *Reading for Change*, Gill Rye établit un lien entre l'écrit, la lecture et la vie : l'impact politique d'un texte se joue en premier lieu dans la relation entre le lecteur et le texte, et cette relation dépend de plusieurs facteurs et stratégies textuelles. La quatrième section de son livre, « Reading about reading », est particulièrement pertinente pour saisir le pouvoir de la lecture dans l'œuvre d'Ernaux. Les nombreuses figures de lecteurs, et surtout de lectrices dans l'œuvre d'Ernaux renvoient le lecteur à son propre statut. Choisir de montrer des personnages qui vivent leur vie comme un roman et prennent les romans pour « la vraie vie »³⁵, c'est déjà permettre au lecteur de s'identifier à ces personnages et d'y joindre ses propres expériences. Comme l'a montré Rye, grâce à la mise en abyme de figures de lecteur, le lecteur textuel devient l'*alter ego* du lecteur réel³⁶. Devenir personnage d'une autofiction qui se joue d'après nos propres règles, c'est affirmer son potentiel créateur mais également ses capacités de réaction en tant que lecteur ou lectrice³⁷.

Il est néanmoins important de suggérer que ces mises en abyme n'ont pas que

³⁴ Les enjeux sociaux de la lecture sont mentionnés par Judith Still et Michael Worton dans leur introduction à *Intertextuality : Theories and Practices* (Manchester : Manchester University Press, 1990), 26.

³⁵ Référence consciente au roman *Élise ou la vraie vie* de Claire Etcherelli (Denoël, 1967). La vraie vie, pour Élise, inclut le monde de la culture et des spectacles. Ironiquement, cette vraie vie est d'abord un rêve, une fiction. Ce roman montre également que la dimension politique des choses fait partie de la « vraie vie ».

³⁶ G. Rye, *Reading for Change*, 107.

³⁷ À propos du thème de la lecture, et du lien entre réalité et fiction, voir L. Day, « Fiction, Autobiography and Annie Ernaux's Evolving Project as a Writer : A Study of *Ce qu'ils disent ou rien* », *Romance Studies* 17:1 (June 1999) 89-109.

le pouvoir de rapprocher le lectorat du texte, elles peuvent aussi l'en éloigner. Si les expériences de lecture du lectorat sont complètement étrangères à celles relatées dans le texte, il est délicat de se voir comme *alter ego* des lectrices-narratrices. Cette remarque soulève l'idée d'un lecteur idéal, capable de tout comprendre, auquel les auteurs s'adresseraient, consciemment ou pas. Les différents visages du lectorat, qu'il soit réel, virtuel, idéal ou potentiel, vont désormais être analysées dans le contexte des relations parfois paisibles, parfois troublées, entre *je* et le lectorat.

II. « Je t'aime, moi non plus »³⁸ :

Des relations ambiguës entre *je* et le lectorat

Dans cette partie, je propose d'analyser à la fois les relations entre le lectorat virtuel et les narratrices, et celles entre le lectorat réel et l'auteur. J'ai suggéré à la fin de la section précédente que tout auteur s'adresse à un lectorat idéal capable de saisir toutes les références intertextuelles, d'analyser sans juger, de faire la part entre destin individuel et histoire collective. Wolfgang Iser nous fait part de cette notion dans *L'Acte de lecture* : le lecteur idéal, cultivé, « devrait avoir le même code que l'auteur »³⁹ afin de comprendre son texte. Or, le concept de lecteur idéal est lui-même idéal, fictif, puisqu'il ne saurait tenir en compte le fait que chaque lecteur

³⁸ La référence à la chanson de Gainsbourg (Melody Nelson Publishing, 1969) permet de souligner le rôle de la musique et de la chanson dans l'œuvre d'Ernaux. Une autre chanson de Gainsbourg est évoquée dans le corpus d'Ernaux : « La Javanaise » (*LE* 25). De très nombreuses chansons apparaissent dans l'œuvre d'Ernaux. J'analyse plus en détails dans ce chapitre l'usage de la chanson chez Ernaux dans une section consacrée à l'intertexte populaire.

³⁹ W. Iser, *L'Acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique* (Bruxelles : Pierre Margada, Philosophie et langage, 1985, trad. Evelyn Sznycer [*Der Akt des Lesens*, München : Wilhelm Fink Verlag, 1976]), 62.

reçoit un livre d'une manière différente. Tout comme le lecteur modèle d'Umberto Eco⁴⁰, le lecteur idéal n'est pas à l'abri d'erreurs d'interprétations et de lacunes dans son bagage intellectuel. En parallèle, nombre d'auteurs ont un certain lectorat en tête lorsqu'ils écrivent. Ce lectorat, représenté par la figure du lecteur visé selon Erwin Wolff⁴¹, se forme dans l'esprit de l'auteur à partir de ce qu'il connaît de son lectorat réel. Iser définit le lecteur visé comme « reconstruction conceptuelle qui présente les dispositions historiques du public, cible de l'auteur. »⁴² Quels sont les différents visages du lectorat chez Ernaux et comment se manifestent-ils ?

Ernaux a une attitude parfois ambiguë quand il s'agit d'évoquer ses relations avec le lectorat au moment de l'écriture. Elle a souvent affirmé qu'elle écrit en n'ayant jamais de lecteur en tête, me confirmant qu'elle n'a « pas de pensée consciente du lectorat »⁴³ quand elle travaille son texte. Mais elle a concédé avoir eu parfois des « réticences [...] avant de [s]e mettre à écrire certains textes [...], une peur du 'jugement', cf. *L'Occupation...* »⁴⁴. Au sujet de *Se perdre*, qui est pourtant un extrait de son journal intime, Ernaux pensait qu'une phrase précise susciterait des commentaires⁴⁵, alors que c'est une autre phrase — « les lesbiennes choisissent la facilité » (SP 116) — qui a retenu l'attention de la critique. Dans cette occurrence, le contraste entre lecteur visé et lecteur réel est frappant. En relisant le fragment de son

⁴⁰ U. Eco, « Le lecteur modèle », in *Lector in Fabula : Le Rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* (Le Livre de Poche, Essais, trad. Myriem Bouzaher [Grasset, 1985 pour la première traduction en français ; Milan : Bompiani, 1979 pour la version originale]), 61-83.

⁴¹ Voir « Problems and Perspectives », in Robert C. Holub, *Reception Theory : A Critical Introduction* (London : Methuen, New accents, 1985 [1984]), 147-63.

⁴² W. Iser, *L'Acte de lecture*, 69.

⁴³ Courriel du 21 avril 06.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Cette phrase est : « À cause de cela [=le risque d'être enceinte], cependant, je pense beaucoup moins à S. et je me demande si, obscurément, je n'attends pas d'un homme qu'il me féconde — comme une chienne — et ensuite lui montrer les dents. » (SP 126). Voir L. Day, « 'Entraîner les lecteurs dans l'effacement du réel' : Interview with Annie Ernaux », *Romance Studies* 23:3 (Nov. 2005), 223-36, 227.

journal intime qui est devenu *Se perdre*, Ernaux s'est dit : « [...] il y a quelque chose là que j'ai écrit en me fichant du regard des autres »⁴⁶, entretenant l'ambiguïté sur la présence d'un lectorat virtuel ou visé au moment de l'écriture. L'ambiguïté de ces affirmations est exacerbée par la nature du journal intime, d'ordinaire le terrain de la sincérité, d'une écriture spontanée dont le lectorat serait absent. On peut noter la valeur contradictoire des propos relatifs au journal intime dans la citation suivante :

Question du destinataire : le journal intime n'étant pas destiné à la publication, le lecteur virtuel n'y a pas sa place. Cependant, il m'arrive, depuis dix ans environ, d'apporter dans ce journal des précisions qui supposent un lecteur, dans la mesure où cela, ces choses précisées, font partie de mon implicite, par exemple : « J'ai rencontré L., l'amie de X., qui habite etc. ». À chaque fois que le journal s'organise en description ou récit, il se donne à lire à quelqu'un d'extérieur à soi.⁴⁷

Cette affirmation qui manifeste un désir de préserver l'identité de personnes réelles confirme la nature du journal intime comme un « genre fort ouvert à la présence d'autrui »⁴⁸. Les affirmations d'Ernaux dénotent une conscience du lectorat au moment de l'écriture et au moment de la publication, ce moment précis où le texte, entré dans le domaine public, devient le produit d'une autre personne, comme je l'ai montré dans le premier chapitre. À deux reprises, Ernaux a publié deux livres simultanément : *La Honte* et « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » en 1997, *L'Événement* et *La Vie extérieure* trois ans plus tard. Ce choix révèle une conscience

⁴⁶ *Ibid.*, 228.

⁴⁷ M. Boehringer, « Écrire le dedans et le dehors : Dialogue transatlantique avec Annie Ernaux », 168.

⁴⁸ Béatrice Didier, *Le Journal intime* (PUF, Sup, 1976), 24. Elle explique que l'espace du journal intime offre au diariste une possibilité de dédoublement entre soi et soi-même, dédoublement qui est en outre conditionné par la présence de l'autre. En rapprochant l'écriture d'un journal du stade du miroir, elle écrit : « Le miroir c'est le regard de l'Autre. » (115).

du lectorat réel et de la critique. C'est également en ayant un certain lectorat en tête qu'Ernaux a volontairement modifié la disposition des métacommentaires d'*Une Femme* pour qu'ils ne rebutent pas trop le lecteur, comme elle l'a expliqué lors d'un entretien⁴⁹. En fait, non seulement Ernaux est parfaitement consciente de la présence du lectorat, mais elle est extrêmement exigeante envers lui. Quand Day lui a demandé ce qu'elle attend de sa relation avec le lectorat, elle a répondu, d'une manière très structurée et réfléchie : « Dans un premier temps, peut-être la volonté d'entrer par une effraction violente chez le lecteur, pour que, dans un deuxième temps, il se pose des questions, se retourne sur lui-même. Idéalement, dans un troisième temps, qu'il s'ouvre plus largement au monde. »⁵⁰ Les notions de lecteur idéal, tout comme celle de lecteur visé, s'appliquent donc très bien au corpus d'Ernaux. Il est désormais temps d'explicitier le lien entre lectorat virtuel et lectorat réel de l'œuvre d'Ernaux.

II. 1. *État des lieux de la relation entre je et les lecteurs*

Afin d'établir un état des lieux du lien entre le lectorat et l'œuvre d'Ernaux, je me référerai aux travaux de la sociologue Isabelle Charpentier⁵¹ et au chapitre 5 (« Reading for Passion and Pleasure », traduit « Le Pacte autobiographique d'Annie Ernaux : l'auteur et le lecteur dans le texte ») du livre de Lyn Thomas⁵². Ces deux critiques ont en effet utilisé le courrier des lecteurs afin d'analyser les réactions du

⁴⁹ P. – L. Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, 985.

⁵⁰ L. Day, « Entraîner les lecteurs dans l'effacement du réel », 229. La citation choisie par Day comme titre de cet entretien place d'emblée leur échange sous le signe des relations conscientes du *je* avec le lectorat.

⁵¹ Voir la liste de ses travaux en bibliographie.

⁵² Lyn Thomas, *Annie Ernaux : An Introduction to the Writer and her Audience*. Ce livre a été traduit en français par Dolly Marquet : *Annie Ernaux, à la première personne* (Stock, 2005).

lectorat à l'œuvre d'Ernaux. Le courrier des lecteurs étant un outil extrêmement précieux, mais limité et subjectif — la majorité des lecteurs n'ont jamais écrit à un auteur pour leur donner leur avis sur leur livre, et pour ceux qui le font, cet avis est rarement négatif — je me référerai également à des questionnaires qu'ont bien voulu remplir des étudiants de l'université de Durham⁵³. Le point de vue d'Ernaux elle-même sera également convoqué, *via* les entretiens qu'elle a pu donner et les articles qu'elle a écrits pour *La Faute à Rousseau* à propos de la réception de *Passion simple*⁵⁴ et de *L'Événement*⁵⁵. Ces recherches permettront d'évaluer le lien entre la relation lectorat/texte et la relation lectorat/auteur dans le domaine d'une écriture autobiographique à la fois intimiste et publique comme celle d'Ernaux.

Les recherches de Thomas et de Charpentier tendent vers la conclusion que le courrier des lecteurs d'Ernaux est généralement très favorable, et qu'il dénote souvent une forte identification avec le texte, des mots, des situations, ou même avec l'auteure elle-même. En même temps, leurs études — surtout celles de Charpentier — soulignent une certaine ambiguïté pouvant se traduire par des malentendus ou une gêne vis-à-vis du caractère intimiste de l'œuvre d'Ernaux. Entre les extrêmes que sont l'identification et le rejet, la palette de sentiments évoqués par les lecteurs et lectrices est très variée. Alors qu'Isabelle Charpentier a proposé une étude sociologique de la réception de l'œuvre d'Ernaux, Lyn Thomas s'est orientée vers une approche plus littéraire, analysant entre autres le style utilisé dans le courrier des lecteurs. Elle a ainsi remarqué que la fusion entre le lectorat et l'œuvre d'Ernaux se reflète par une appropriation de son style, de ses mots, et même de son

⁵³ Tout en ayant conscience que ces outils sont également subjectifs, puisque les personnes ayant rempli ce questionnaire sont des étudiants ayant choisi comme sujet le français par intérêt pour cette langue et la littérature.

⁵⁴ A. Ernaux, « Lectures de *Passion simple* », *La Faute à Rousseau* 6 (juin 1994), 27-9.

⁵⁵ A. Ernaux, « Comment *L'Événement* a été reçu par lectrices et lecteurs », *La Faute à Rousseau* 24 (juin 2000), 33-5.

apparence physique⁵⁶. Pour Charpentier, l'identification entre le lectorat et le texte (et par extension l'auteure) est rendue possible car les lecteurs d'Ernaux ont, pour la plupart, connu le même processus d'ascension sociale et ont également acquis un capital culturel qui ne leur était pas transmis d'emblée. Mais elle remarque aussi que de nombreux lecteurs sont dérangés par la mise à nu des corps, des cœurs et des comportements sociaux caractéristique de l'œuvre d'Ernaux. Par exemple, une bibliothécaire reproche à l'œuvre d'Ernaux son ancrage dans le social car cela « rappelle l'existence de barrières de classes dans une société qui préférerait ne pas le voir. »⁵⁷ Je renvoie aux analyses très fouillées de Thomas et Charpentier pour me tourner vers des réactions d'étudiants à l'œuvre d'Ernaux.

Donner la parole à des étudiants, c'est aller dans la direction souhaitée par Ernaux selon laquelle chaque opinion pèse de manière égale. Pendant deux années, j'ai proposé un questionnaire⁵⁸ à environ soixante-dix étudiants de première année d'études de français à l'Université de Durham (une cinquantaine en 2005 et vingt-quatre en 2006). Les conditions étaient légèrement différentes en 2006, puisque le questionnaire a été rempli avant la série de cours sur *La Place*, et que je n'ai pas imposé de limite dans le nombre de réponses choisies pour les questions à choix multiples. Malgré ces variations, de fortes tendances se dégagent dans la réception de *La Place* par ces étudiants britanniques. La plupart des réponses de 2005 sont influencées par le contenu des cours reçus sur *La Place*, qu'il s'agisse de cours magistraux ou de travaux de groupes. En outre, les étudiants ont été guidés par les questions elles-mêmes, qui incluaient souvent plusieurs propositions de réponses.

⁵⁶ L. Thomas, *Annie Ernaux, à la première personne* : 205 pour des exemples d'identification avec les expériences de l'auteure, 215 pour l'appropriation de ses termes, 194 pour l'identification avec l'apparence physique de l'auteure. Page 203, on trouve cette très belle phrase d'une lectrice subjuguée par le style employé dans *La Place* : « J'étais amoureuse de vos italiques. »

⁵⁷ I. Charpentier, « De Corps à corps : Réceptions croisées d'Annie Ernaux », *Politix* 27 (1994), 45-75.

⁵⁸ Reproduit en appendice : QU270-1.

Enfin, *La Place* est le seul livre sur lequel porte ce questionnaire, la majorité des étudiants n'ayant lu aucun autre texte d'Ernaux. Mon objectif dans cette section étant d'étudier le lien entre le texte et le lectorat, je me concentrerai sur les réponses apportées à la quatrième question : « Vous êtes-vous reconnus à un moment ou à un autre en lisant *La Place* : y a-t-il eu identification avec : a. un personnage, b. une situation, c. un thème, d. le style, e. autre, f. rien du tout. ».

Vingt pour cent d'étudiants ont choisi la dernière réponse, n'ayant trouvé aucun point d'identification avec le livre. Ce pourcentage est assez faible si l'on prend en compte la distance socioculturelle et l'écart générationnel qui séparent la grande majorité des étudiants de l'université de Durham de la narratrice de *La Place*. Les autres réponses sont très variées : certains étudiants se sont reconnus seulement dans une situation (souvent, l'acquisition du savoir). D'autres ont clairement été bouleversés par des éléments comme la perte d'un être cher ou la pression sociale. La majorité des personnes interrogées s'est identifiée à un personnage, un thème, le style, ou plusieurs de ces éléments. Ainsi, vingt-neuf pour cent des étudiants se sont reconnus dans la fille ou la narratrice « quand elle est allée à l'école pour étudier »⁵⁹. La moitié environ ne se sont pas identifiés à la narratrice ni au *je*, mais tout simplement à « Annie », conscients de la dimension autobiographique de cette œuvre et mettant en relief la coïncidence auteure-narratrice offertes par le pacte de lecture. La relation père/fille a été un point d'identification pour six pour cent des étudiants. Les thèmes et situations ayant le plus parlé aux étudiants sont clairement liés à la question de l'ascension sociale et incluent « la situation des personnes dans la classe dominée », le désir d'« essayer de sortir d'une classe », la question de l'éducation, le

⁵⁹ Toutes les citations proviennent du projet mais ne sont pas nécessairement reproduites en annexe car il a fallu effectuer des choix dans les citations à intégrer.

thème du langage et de l'aliénation, et la situation familiale dont la relation parent/enfant⁶⁰. Enfin, plusieurs étudiants se sont identifiés avec le style plat de la narratrice.

À propos du style, les réponses à la question cinq (« Pensez-vous que l'écriture plate facilite la lecture ou la rend plus difficile ? ») sont éclairantes concernant les opinions des étudiants sur l'écriture plate. Trente pour cent des étudiants ont été gênés par le style de *La Place*, le reste considérant que ce style aidait à la lecture et à la compréhension. Ce nombre tient sans aucun doute compte du fait que le français n'est pas la langue maternelle des étudiants. En effet, ceux qui ont trouvé que le style facilite la lecture ont évoqué principalement deux raisons. La première est que le livre est facile à comprendre pour un étudiant britannique. La deuxième réside dans le processus d'identification, facilité par le style de l'auteure qui permet au lecteur de « mettre ses propres émotions dans ce texte » et « se concentrer sur ses émotions à soi. » Ce dernier constat m'intéresse tout particulièrement, dans la mesure où je souhaite argumenter que les processus de lecture et d'écriture se situent au cœur de la notion d'identification lecteurs/*je*.

II. 2. *Ambivalences et possibilités d'interchangeabilité entre je et le lectorat*

Les réceptions des textes d'Ernaux sont loin d'être unilatérales, et l'auteure continue à ne pas faire l'unanimité parmi le lectorat. Je souhaite me pencher vers les raisons de ces relations ambivalentes en mettant en relief les malentendus possibles dans la réception du texte, ainsi que les ambiguïtés qui émanent du *je* envers le lectorat. Cela me permettra d'argumenter que ce sont les va-et-vient entre le texte, le lectorat et le

⁶⁰ Voir en annexe pour les pourcentages correspondants à chaque réponse, QU 274.

je qui déterminent la nature des relations précédemment évoquées. Quand un texte est rendu public, il n'appartient plus complètement à son auteur mais au lectorat qui est libre de le lire comme il le souhaite, et de le recevoir avec sa part de subjectivité. Le décalage entre lecteur idéal et lecteur réel aboutit souvent à un hiatus entre la réception d'un texte par les lecteurs et les objectifs de l'auteur. Les possibilités de malentendus⁶¹ dans le processus d'interprétation renforcent la notion de lecteur idéal, ce qui est explicite dans l'article où Ernaux évoque la réception de *L'Événement*. Quand un lecteur lui a écrit « Vos expériences de femme rencontrent en moi un écho (me renvoient à ma propre affectivité) parce qu'elles touchent à l'universel. L'homme en général », Ernaux a ressenti la « satisfaction rare et profonde [...] d'une coïncidence entre le projet d'écriture et l'effet de lecture. »⁶²

Même s'il est possible — et fréquent — que les lecteurs s'identifient à des thèmes et personnages autres que *je*, c'est néanmoins avec cette dernière entité que les possibilités de fusion sont les plus fortes. Ernaux est parfaitement consciente de cette spécificité de l'écriture autobiographique et en joue dans une œuvre écrite entièrement à la première personne. Elle a ainsi expliqué à propos du *je* de *La Place*, qui, contrairement aux *je* précédents, répond explicitement aux critères du pacte autobiographique :

⁶¹ I. Charpentier a analysé cette notion de malentendu dans « Lectrices et lecteurs de *Passion simple* d'Annie Ernaux : Les Enjeux sexuels des réceptions d'une écriture de l'intime sexuel ».

⁶² A. Ernaux, « Comment *L'Événement* a été reçu par lectrices et lecteurs », 35. La phrase du lecteur est très intéressante si on la replace dans le contexte des *gender studies* et de la réception au féminin. Écrite par un homme, elle met en valeur la dimension universelle d'expériences féminines, dimension qui devient alors, selon ce lecteur, celle de l'homme sans majuscule. Plus surprenant encore, cette phrase semble concorder parfaitement avec les objectifs d'Ernaux, dans sa vaste dimension des expériences féminines. Provocation de la part d'Ernaux ? En tout cas, ambiguïté qui coïncide assez bien avec l'attitude réticente d'Ernaux envers les courants féministes et les *gender studies*. Il est également possible de remettre en question la pertinence du mot « universel » appliquée à une œuvre qui relate certes des sentiments partagés de tous, comme la douleur ou la perte, en les plaçant néanmoins dans un contexte géographique et socioculturel très délimité.

Jusqu'à présent, c'est ce « je » que j'utilise et qui est moins le lieu d'une histoire singulière (le « je » des *Armoires vides* et de *Ce qu'ils disent ou rien*, l'est bien davantage) que d'une expérience générale (passion, honte, etc.). J'allais écrire comme un « on », mais non, « je » reste « je », c'est-à-dire une forme pronominale qui est lue, reçue, par le lecteur aussi comme un « je » (à la différence de « il/elle »).⁶³

Dans cette déclaration, Ernaux met en valeur les possibilités d'appropriation de la première personne bien plus que des autres personnages. Il est plus aisé de se reconnaître dans un *je* que dans un « il » ou « elle », et de se mettre simplement à la place de ce *je*, en se disant que l'on aurait pu ou voulu écrire soi-même ce que l'on lit. Ernaux a expliqué que ces types de réactions sont les plus gratifiantes : « En dehors de ce moment précis d'écriture, il y a la réception, l'accueil des lecteurs : joie, émotion même, lorsque quelqu'un me dit : 'c'est ce que j'aurais voulu écrire.' »⁶⁴ L'utilisation de la première personne est donc une manière efficace d'interpeller le lectorat, et l'interchangeabilité des positions entre *je*-narratrice et lectorat en est une autre. Dans *Passion simple*, récit où elle montre qu'elle est pleinement consciente de la valeur que son texte peut revêtir pour le lectorat⁶⁵, la narratrice se place dans la même position que le lecteur. Elle évoque la manière dont elle lisait pendant sa passion, et le fait que « les phrases qui [l']arrêtaient avaient trait aux relations entre un homme et une femme. » (*PS* 15). En faisant cette remarque, non seulement elle se place en position de lectrice, mais elle tend également un miroir au lecteur, lui suggérant une manière de recevoir le livre *Passion simple*. La flexibilité et la porosité des rapports entre *je* et les autres sont donc des éléments clés pour comprendre la spécificité de ces relations.

⁶³ M. Boehringer, « Écrire le dedans et le dehors : Dialogue transatlantique avec Annie Ernaux », 166.

⁶⁴ B. Aubonnet, « Entretien avec Annie Ernaux ».

⁶⁵ « [...] ces pages garderont toujours du sens pour moi, peut-être pour d'autres [...] » (*PS* 62).

« Je t'aime, moi non plus » pourrait être émis de la part du lectorat, mais également de la part du *je*. Lecture et écriture ne font pas partie d'une relation à sens unique, bien au contraire. Il s'agit d'une relation où les échanges et la communication sont rendus possibles grâce à des stratégies élaborées. Exprimés par les lecteurs, les deux pôles que sont la distance et la complicité se retrouvent aussi chez *je*. Cet aspect de la relation *je*/lectorat a été beaucoup moins étudié que la réception de l'œuvre, sans doute parce qu'il est moins évident de connaître l'opinion d'Ernaux sur la manière dont ses livres sont reçus. En tant que narratrice, Ernaux a déjà affirmé vouloir se faire traverser par les autres « comme une putain » (*JDD* 69), et aussi refuser toute complicité avec le lecteur (*LP* 41) et insister sur l'aspect unique de ses expériences. Il est crucial dans cette section d'établir une distinction entre *je*-auteure et *je*-narratrice, cette dernière étant souvent assez réticente à établir des liens avec le lectorat, tandis que l'auteure est souvent émue de l'écho que ses mots trouvent chez les lecteurs, et du sentiment de complicité qui les unit⁶⁶. Les narratrices affirment parfois écrire sans se soucier du lecteur, ce qui peut mettre ce dernier dans une position délicate, avec la sensation d'être là en voyeur et d'être étranger au texte⁶⁷.

C'est avec ces ambivalences à l'esprit que je souhaite étudier un processus à l'œuvre chez Ernaux : la création d'une communauté de lecteurs. Charpentier a montré que certains membres du lectorat d'Ernaux ont l'impression de faire partie d'une communauté plus vaste, communauté de transfuges ou de femmes en particulier. Je tiens à mettre en relief les stratégies utilisées par les narratrices pour y

⁶⁶ Annie Ernaux m'a expliqué : « Je suis heureuse que mes livres aient trouvé beaucoup d'écho en vous (et chez des étudiants qui ont lu *La Place*, comme vous m'en faites part). » (Courriel du 10 février 06).

⁶⁷ Voir par exemple Véronique Anover, dans son compte-rendu de *Se perdre* : « Les lecteurs auront pourtant du mal à être empathiques avec la narratrice car elle ne les atteint pas. Comme elle le dit elle-même, elle n'écrit pas pour eux, mais pour elle. » *The French Review* 76:5 (April 2003), 1036-7, 1037.

parvenir, en n'oubliant pas que ces stratégies sont en contradiction apparente avec un refus de complicité avec le lectorat. L'existence d'un tel lien reflète l'exploration de soi pour parler des autres et des autres pour parler de soi, en particulier dans les journaux extimes⁶⁸. Il est intéressant d'explorer la dimension sexuée de cette communauté, en analysant à quel type de lectorat l'auteure-narratrice s'adresse. À ce sujet, les affirmations parfois contradictoires d'Ernaux sur ses liens avec le féminisme sont éclairantes : il semblerait que cette communauté recherchée, idéalisée, soit en premier lieu une communauté de femmes. Le choix de sujets propres aux femmes⁶⁹, la mise en place d'un style pouvant exclure ou gêner le lecteur masculin comme l'exposition claire et sans détours du corps ou du désir féminin⁷⁰ semblent être des outils appropriés pour y parvenir. Charpentier a montré que cette communauté résulte de la dimension explicitement sociologique de l'œuvre d'Ernaux. C'est en effet cette étendue qui permet aux lecteurs d'établir avec l'instance narrative, ainsi qu'entre lecteurs, un sentiment de fraternité.

Isabelle Charpentier a en outre expliqué que cette communauté est en grande partie fantasmée⁷¹. J'ajouterais que l'auteure encourage cette attitude. Elle-même crée, et fantasme sûrement, une chaîne invisible la reliant à d'autres femmes. Il me semble que c'est dans la notion de réciprocité qu'il faut chercher les raisons intrinsèques de cette communauté. De nombreux lecteurs ont écrit à Ernaux pour lui dire qu'ils se sentent moins seuls après avoir lu ses livres, ou pour rassurer l'auteure

⁶⁸ Voir L. Thomas, *Annie Ernaux, à la première personne*, 171 : « L'exploration du moi par l'écriture de cette façon peut être rapprochée du désir de créer ou d'entrer dans une communauté de lecteurs, tout comme le désir d'écrire sur des inconnus dans le métro peut être vu à la fois comme une quête de sa propre identité et un désir d'être plus proche des autres êtres humains, et de cette façon, d'être 'moins seule' et 'moins factice' (*Une Femme* 106). »

⁶⁹ Comme l'avortement dans *L'Événement* ou la maternité dans *La Femme gelée*.

⁷⁰ Dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » et *Passion simple*.

⁷¹ I. Charpentier, « Lectrices et lecteurs de *Passion simple* d'Annie Ernaux : Les Enjeux sexuels des réceptions d'une écriture de l'intime sexuel », 125.

sur le fait qu'elle n'est pas la seule à vivre telle ou telle expérience⁷². Cette réaction du lectorat est encouragée par la narratrice elle-même, qui utilise le métatexte pour suggérer ce type de réactions : « Je me demande si je n'écris pas pour savoir si les autres n'ont pas fait ou ressenti des choses identiques, sinon, pour qu'ils trouvent normal de les ressentir. » (*PS* 65). Pour le lectorat, ces commentaires ont la vertu de provoquer ou renforcer un sentiment d'identification avec *je*, tout en les encourageant à écrire à l'auteure, puisque c'est le seul moyen de lui faire savoir qu'elle n'est pas la seule à éprouver certains sentiments⁷³. Les expériences communes aux narratrices et au lectorat sont la passion, mais aussi et surtout la honte sociale, le passage d'une classe à une autre. La mise en place d'une communauté de transfuges est établie d'autant plus facilement que seuls les transfuges pourront saisir la grande majorité des références linguistiques et socioculturelles qui parsèment l'œuvre d'Ernaux, comme je le souligne à la fin de ce chapitre. Je considère donc que la mise en place de communautés virtuelles de lecteurs et lectrices est permise en premier lieu non par la dimension sociopolitique de l'œuvre d'Ernaux, mais par l'originalité de ses stratégies littéraires, et entre autres l'interchangeabilité des rôles entre *je* et les autres.

Les lecteurs oscillent entre plusieurs positions : celle de personnage grâce à un processus d'identification, de lecteur visé interpellé dans le texte, d'auteurs de lettres à l'écrivaine où ils emploient ses propres expressions. Dans *La Honte*, nous apprenons que l'auteure avait déjà parlé de la « scène » à certains amants, ce qui met

⁷² Une lectrice de *Passion simple* a écrit à Ernaux : « Votre livre m'a beaucoup aidée, car moi aussi je me croyais anormale. » (*Ibid.*)

⁷³ Le même procédé a été utilisé dans *L'Événement* : « Les commentaires métatextuels, parsemés tout au long du récit, remplissent en fait plusieurs fonctions, dont celle d'insister sur le texte comme le témoignage d'une expérience particulière aux femmes, où le 'je' de l'écrivaine côtoie celui de maintes autres femmes. » Barbara Havercroft, « Subjectivité féminine et conscience féministe dans *L'Événement* », in *Annie Ernaux, une écriture de l'entre-deux*, ed. Fabrice Thumerel (Arras : Artois Presses Université, 2004), 125-38, 136.

le lectorat dans la position de l'amant une fois la scène écrite, publiée et lue⁷⁴. L'auteure-narratrice oscille également entre plusieurs positions : celle de critique, de personnage, mais aussi (re)lectrice, non seulement du courrier des lecteurs, mais aussi de son propre texte, puisque ce courrier la confronte à des expériences et interprétations de lecture auxquelles elle n'avait pas nécessairement pensé. Dans *Passion simple*, avec la scène d'incipit du film X, c'est la narratrice qui se retrouve dans une position de voyeuse, une place d'ordinaire occupée par le lecteur. On peut alors lire dans la relation avec le lecteur toute la porosité du *je*. Les autres peuvent s'y déposer comme ils le souhaitent, avec leurs propres interprétations. Les limites à cette porosité méritent néanmoins d'être soulignées dans le cadre d'une analyse de la notion d'écriture comme don ainsi que des stratégies métatextuelles et intertextuelles employées par Ernaux.

II. 3. *Entre identification et appropriation, une dialectique du don et de la perte*

En continuité avec le premier chapitre dans lequel j'étudie le versant « voir » de l'expression « donner à voir »⁷⁵ d'Éluard, je souhaite placer la notion de don dans une dynamique du don et de la perte, deux thèmes mentionnés par Ernaux elle-même dans de nombreux entretiens et présents de part en part de son œuvre. Que cela soit explicité dans le titre ou le contenu de récits, la perte est un des thèmes qui relie presque tous les livres d'Ernaux entre eux, qu'il s'agisse de la perte du monde d'origine et de ses repères (dans *Ce qu'ils disent ou rien*, *Les Armoires vides* et *La*

⁷⁴ Voir Siobhán McIlvanney : « This revelation implicitly posits the reader in the role of the male lover... ». In *Annie Ernaux, The Return to Origins* (Liverpool : Liverpool University Press, 2001), 159.

⁷⁵ Chapitre 1, 24-5.

Honte)⁷⁶, la perte de toute illusion sur le monde dominant et le mariage (*La Femme gelée*), la perte des parents (*La Place*, *Une Femme*, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* »), la perte de l'amant — dans *Passion simple* et *Se perdre*, la plupart des sections ne décrivent pas la présence, mais l'absence de l'être désiré ; dans *L'Occupation*, l'amant est perdu au profit d'une autre —, la perte volontaire de l'enfant dans *L'Événement*, la perte troublante des vêtements, corps et visages dans *L'Usage de la photo*. Les journaux extérieurs sont peut-être les seuls récits qui semblent étrangers à cette problématique, même s'il est possible de suggérer que dans ces textes, la narratrice « se perd » dans les autres, pour reprendre le titre d'une de ses œuvres.

Ce thème a en outre été développé, sous une forme extrêmement didactique, par Ernaux elle-même :

Sans aller jusqu'à une « expérience » de la perte, comme cela pourrait se faire dans une auto-socio-psychanalyse assez vite conduite de mon cas [...], je pense qu'il est possible d'établir des connections :

-la faute, la culpabilité — sociale, sexuelle, catholique — avec le désir ou/et la peur de « se perdre »

-« se perdre » dans la passion et le sexe de façon assez mystique [...]

-« se perdre » dans l'écriture parce que c'est le moyen de tout « regagner », la vraie existence ; « glorieuse », sous forme abstraite, celle des mots, être et faire être, en donnant tout, non pas à Dieu mais au monde

-« se perdre », aller jusqu'au bout de, parce que c'est seulement ainsi qu'on atteint l'« essence » des choses...⁷⁷

⁷⁶ Je mets en valeur les termes reliés au thème et à l'expérience de la perte.

⁷⁷ P. — L. Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, 993.

La manière dont Ernaux décrit la perte — une expérience intense, presque mystique — peut paraître aux antipodes d'une expérience ancrée dans la *praxis* et qui inclut les autres, tant ses exigences sont grandes. Pourtant, il me semble pertinent de relier cette thématique à la relation entre *je* et le lectorat dans la mesure où, comme je l'ai précédemment souligné, une grande partie du lectorat d'Ernaux explique se « retrouver » dans l'œuvre d'Ernaux. Or, le préfixe « re- » de ce verbe suggère un mouvement de va-et-vient. Par ailleurs, pour se re-trouver, il faut d'abord s'être perdu. Se perdre, se retrouver forment alors un mouvement qui s'inscrit parfaitement dans les objectifs d'Ernaux de se fondre avec les autres. La lecture des textes d'Ernaux peut être comprise comme moyen de se perdre *via* une assimilation aux narratrices, aux thèmes développés ou au style choisi, et de se retrouver en parvenant à une meilleure compréhension de soi. Ce mouvement ne peut s'appliquer à tout le lectorat d'Ernaux, mais il me semble adapté pour expliquer certaines occurrences d'inquiétante étrangeté que l'on trouve dans des lettres du lectorat à l'auteure⁷⁸.

Au sentiment de « déjà vu » ressenti par des lecteurs, il conviendrait alors peut-être de substituer les notions de déjà lu, et déjà vécu. Ernaux s'est exprimée à plusieurs reprises sur le lien entre écriture et don :

Et je ressens aussi fortement ceci (qu'on peut juger vaguement mystique ou orgueilleux) : non seulement la passion que j'ai eue devait être écrite, mais aussi se *dissoudre* dans la vie des autres pour être vraiment accomplie, *sauvée*, et constituer à

⁷⁸ Voir par exemple ces courriers de lectrices de *Passion simple* : « Ce que vous décrivez, je l'ai vécu (professeur de lettres dans un collège de banlieue parisienne, l'épistolière souligne.). « Dans *Passion simple*, je me suis retrouvée » (écrivain, mariée, province). « Jamais aucun livre ne m'avait donné cette sensation curieuse d'être moi-racontée-par-moi ! » (artiste peintre, mariée, plus de 60 ans, Paris, mes italiques). I. Charpentier, « Lectrices et lecteurs de *Passion simple* d'Annie Ernaux : Les Enjeux sexuels des réceptions d'une écriture de l'intime sexuel », 126.

l'égard de celui qui en a été l'objet et n'a sans doute pas lu le livre, le dernier don.⁷⁹

Le lectorat d'Ernaux est confronté à plusieurs formes de dons liés aux enjeux de l'écriture. Le don le plus évident est celui des expériences personnelles de l'auteure dans un espace public qu'est le texte imprimé. En écrivant, Ernaux fait don de l'espace textuel, en choisissant de laisser de nombreux blancs comme autant de manières pour le lectorat de pénétrer dans ce « tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir... »⁸⁰. Elle fait aussi don de ses mots, d'une manière littérale pour certains lecteurs s'appropriant ses expressions. Cette dynamique peut paraître en contradiction avec les notions d'absence, vide et perte qui imprègnent l'œuvre d'Ernaux. À ce titre, il est nécessaire d'étudier toutes les facettes de la dialectique du don et de la perte, en remettant en question la notion de don envers les autres.

Cette remise en question soulève plusieurs problématiques fondamentales à l'entreprise autobiographique : pour qui écrit-on quand on écrit sur soi ? Est-ce pour les autres, pour un groupe ou une catégorie précise de personnes ? Est-ce pour se sentir mieux, pour se comprendre ? Les notions d'autobiographie et d'altruisme sont-elles compatibles ? Pour Jacques Lecarme, chaque texte, même écrit purement pour soi, comporte toujours le risque ou la possibilité d'être lu par un autre. Il considère que « l'autobiographie est destinée tôt ou tard à dévoiler et à se dévoiler, bref à devenir un objet public... »⁸¹. Ernaux explique à la fin d'*Une Femme* qu'elle considère l'écriture comme « une façon de donner » (UF 106). À la fin de *Passion simple*, elle décrit l'écriture de ce texte comme un « don inversé » (PS 77). Mais dans le même texte, la narratrice fait le lien entre les notions d'écriture, sexe, mort et

⁷⁹ A. Ernaux, « Lectures de *Passion simple* », 29.

⁸⁰ U. Eco, *Lector in Fabula*, 63.

⁸¹ J. Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie* (Armand Colin, U, 1997), 20.

jouissance, mettant ainsi le lectorat dans une position délicate. Comment les autres peuvent-ils posséder une présence quelconque alors que la recherche de la jouissance, seule ou avec l'amant, préoccupe la narratrice ?

Le concept barthésien de jouissance suggère que la présence de l'autre est non seulement possible, mais nécessaire. C'est en créant un « espace de la jouissance »⁸² à l'aide de stratégies textuelles appropriées — dans *Passion simple*, listes de faits qui peuvent sembler banals, métacommentaires ou citations de bribes de conversations — que l'auteure offre au lectorat des possibilités de plaisir. C'est en participant à la construction du texte, en analysant la jouissance de la narratrice afin de créer un texte scriptible, que les lecteurs pourront connaître la jouissance inhérente au « plaisir du texte ». Le texte scriptible tel qu'il a été défini dans *S/Z* permet de faire du lecteur « non plus un consommateur, mais un producteur du texte »⁸³, soulignant son rôle crucial. Même si la jouissance sexuelle de la narratrice diffère de celle offerte au lectorat, toutes deux se rejoignent dans la mesure où elles requièrent la participation de plusieurs entités. Même quand la narratrice de *Passion simple* s'abandonne au plaisir solitaire, c'est avec une forte présence de l'être désiré dans l'acte de jouissance : « Une fois, à plat ventre, je me suis fait jouir, il m'a semblé que c'était sa jouissance à lui. » (*PS* 31). Dans ce texte, il est d'ailleurs ironique de noter que les autres commencent à compter quand l'amant n'est plus là, l'absence entrant parfaitement dans la dialectique du don et de la perte. Ce qui rend d'autant plus ironique le fait que les autres et le monde extérieur font horreur à la narratrice au moment de sa relation⁸⁴.

Il est alors possible d'inclure les journaux extérieurs dans cette problématique

⁸² Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, (Seuil, Tel Quel, 1973), 11.

⁸³ R. Barthes, *S/Z* (Seuil, Tel Quel, 1970), 10.

⁸⁴ Voir *PS* 41, 55, 63 pour « Je hais les autres ».

en suggérant que l'écriture de ceux-ci a servi à remplir un vide chez le *je*, puisque leur rédaction a suivi la mort du père et le départ de l'amant. Afin de comprendre si écriture autobiographique et altruisme sont compatibles, il convient de remettre en question le lien entre la notion de don et celle d'altruisme. Les théories de Marcel Mauss sur le don⁸⁵ permettent de saisir la complexité de ce geste qui est toujours pris dans un réseau de liens et d'échanges. Quand la narratrice de *Passion simple* évoque le « don reversé » envers l'amant, elle introduit la notion d'échange et le fait qu'un don ne va pas sans contre-don. De la même manière, la narratrice d'*Une Femme* évoque l'écriture comme don après avoir écrit que sa mère aimait donner plus que recevoir (UF 105-6), ce qui nous amène à lire ce texte non comme don envers le lectorat, mais comme contre-don envers sa mère. Ces remarques, ainsi que le caractère obligatoire du don tel qu'il a été développé par Mauss, mettent le lectorat dans une position fragile. Jamais certain de savoir si l'écriture comme don lui est vraiment adressée, il peut se sentir exclu de ce système d'échange. Partie intégrante de la conception de l'écriture selon Ernaux, la notion de don apparaît donc comme une autre facette de cette écriture : une notion à double tranchant, comme un « couteau » (ECC 36), dont la réception de la part du lectorat ne peut être toujours anticipée malgré les efforts de la narratrice. Quels sont les procédés employés par l'auteure pour se rapprocher, ou se distancier, du lectorat ?

⁸⁵ Même si ces théories sont situées dans une perspective anthropologique, elles touchent à de nombreux aspects des rapports entre soi et l'autre, que ce soit dans le cadre de relations commerciales, familiales ou communautaires. Voir M. Mauss, *The Gift* (London : Routledge Classics, 2002 [1990 pour la traduction par W. D. Halls et pour l'introduction par Mary Douglas]) [« Essai sur le don : Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *L'Année sociologique* 2 (1923-4)].

III. L'intertextualité, garante d'un lien étroit avec le lectorat ?

Trois stratégies me semblent cruciales afin d'éclairer les relations entre *je* et le lectorat : la généralisation, l'utilisation du métatexte et celle de l'intertexte⁸⁶. La fonction de la généralisation et du potentiel de représentativité des personnages a été vue au chapitre précédent⁸⁷, et le rôle de ce processus dans les relations avec le lectorat pose relativement peu de problèmes. Les deux autres procédés font partie de la notion de « transtextualité » telle qu'elle a été définie par Gérard Genette dans *Palimpsestes*⁸⁸. Le rôle des métacommentaires dans les liens avec les autres est étudié dans le quatrième chapitre, qui est consacré à la dimension critique du *je*⁸⁹. Par conséquent, cette partie est consacrée exclusivement à l'étude des enjeux de l'intertextualité dans le cadre de la relation *je*/autre(s). Je souhaite en particulier mettre en valeur le rôle de l'intertextualité pour décrypter la dualité de la relation *je est/je hais* les autres et les malentendus dans la réception des textes d'Ernaux. Kristeva a montré que chaque élément d'un texte contient une dimension intertextuelle, dans la mesure où « le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). »⁹⁰ En étayant ma réflexion d'autres

⁸⁶ Les liens avec le lectorat sont façonnés avec d'autres stratégies, les choix thématiques par exemple. Il serait ainsi possible d'étudier le rôle de scènes traumatisantes et leur pouvoir de rapprocher et/ou éloigner le lectorat. Mon approche étant centrée sur les stratégies narratives, je me limiterai aux stratégies mentionnées au début de cette section.

⁸⁷ Chapitre 2, 77-80.

⁸⁸ Voir *Intertextuality: Theories and Practices*, eds J. Still and M. Worton : par transtextualité, Genette inclut « everything, be it explicit or latent, that links one text to others » (22). Les cinq sous-catégories à la notion de *transtextualité* proposées dans *Palimpsestes* sont : l'intertextualité telle que l'a décrite Julia Kristeva, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité. Voir G. Genette, « Cinq types de transtextualité, dont l'hypertextualité », in *Palimpsestes : La Littérature au second degré* (Seuil, Points, 1992 [1982]), 7-16.

⁸⁹ Section I. 3. du chapitre 4.

⁹⁰ Julia Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique* 33:239 (1967), 438-65, 440.

analyses sur l'intertextualité et d'exemples issus de l'œuvre d'Ernaux, je souhaite lire cette œuvre comme pratique où l'intertextualité est inséparable de la notion d'altérité.

L'étude des pratiques intertextuelles est liée à l'analyse et aux théories de la réception d'un texte. Toute la portée et la signification d'un réseau intertextuel résident dans sa capacité à être perçu, décodé et compris par le lectorat. Plus les références intertextuelles seront comprises, plus le degré de complicité entre lecteur et instance narrative sera fort. La définition de l'intertextualité par Michael Riffaterre — « perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie »⁹¹ — s'avère à ce titre utile et informera notre travail car elle inclut activement le lectorat. Dans l'œuvre d'Ernaux, l'intertextualité possède une double face dans la mesure où elle est à la fois littéraire et populaire. Je renvoie au début de ce chapitre pour les références littéraires dans l'œuvre d'Ernaux, en particulier l'étude comparée de *Passion simple* et *Se perdre*. En continuité avec le chapitre précédent, voyons d'abord comment les occurrences d'intertextualité se manifestent à travers les personnages des textes d'Ernaux.

III. 1. *Personnages, intertextualité et liens avec le lectorat*

L'œuvre d'Annie Ernaux présente une véritable profusion intra- et inter-textuelle, permettant aux personnages d'évoluer d'un texte à un autre, ou au sein d'un même texte. La récurrence de certains lieux, détails ou personnages est liée en partie à la teneur autobiographique de l'œuvre d'Ernaux. Mais la manière de les traiter peut varier considérablement d'un texte à un autre. Les personnages sont alors *autres* non en opposition au *je*, mais par leurs visages multiples. Outre les personnages évidents

⁹¹ G. Genette, *Palimpsestes*, 9.

que sont les parents de l'auteure, d'autres figures apparaissent à plusieurs reprises dans l'œuvre d'Ernaux : les amants de l'auteure-narratrice, des personnages *a priori* secondaires comme les copines d'enfance, ou *a priori* centraux comme ses enfants. Le traitement narratif des personnages et leur récurrence intertextuelle ne reflètent pas nécessairement la profondeur des liens entre l'auteure et les personnages. Plus de détails sont donnés sur les amies d'enfance comme Monette, la copine de Denise dans *Les Armoires vides* ou Gabrielle, l'initiatrice admirée par Anne dans *Ce qu'ils disent ou rien*⁹², que sur les enfants d'Ernaux. Ces derniers sont cités régulièrement dans les textes d'Ernaux bien qu'elle ait toujours refusé de leur consacrer un livre. Ils constituent la dédicace de *Ce qu'ils disent ou rien*, sous la forme de l'expression colorée « salopiots » : « *Aux Salopiots, Éric et David* » (CQDR 9). Dans *La Femme gelée*, c'est à nouveau un terme populaire (« bicou », LFG 143) qui caractérise les deux jeunes enfants, même si la charge affective de ce terme est diminuée par le fait que la maternité soit décrite dans ce texte comme une condition aliénante. Ils sont aussi mentionnés lors de la mort de leur grand-père et de leur grand-mère (LP 18 et UF 15). Dans *Se perdre*, la narratrice évoque ses enfants comme individus gênant sa passion pour A. (« je ne peux pas le recevoir, Éric et David étant là », SP 128). L'autre fragment de journal intime publié par Ernaux, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », contient explicitement le nom de ses fils (JNSP 19). L'exemple des enfants permet de souligner que même s'ils ne sont pas les personnages principaux d'un des livres, la multitude de formes sous lesquelles ils apparaissent leur donne une place à part entière, même si elle n'est pas explicite, dans l'œuvre d'Ernaux. Cette remarque permet de souligner que la relation entre *je* et les autres personnages peut prendre des

⁹² « Piscine avec Gabrielle, courses avec Gabrielle, tout avec Gabrielle, [...] quelquefois je lui regardais les formes sous le chemisier, comme ça en pensant à certaines choses qu'elle devait laisser faire. » (CQDR 85).

formes variées, et imprègne le corpus de différents niveaux de lecture et d'interprétation.

La variété et la richesse du réseau intertextuel chez Ernaux va ainsi à l'encontre d'une écriture du ressassement⁹³ : certains thèmes, motifs ou personnages sont certes mentionnés plusieurs fois, mais jamais répétés à l'identique. Il s'agit en fait d'une écriture qui, tout en faisant appel aux mêmes personnages et thèmes, se renouvelle sans cesse, une écriture dont les personnages, les enjeux, les objectifs, sont mouvants. La présence active du lectorat est donc essentielle pour révéler la richesse de l'œuvre d'Ernaux dans la mesure où les références intertextuelles n'existent que grâce au rôle des lecteurs :

An intertext is one or more texts which the reader must know in order to understand a work of literature in terms of its overall significance (as opposed to the discrete meanings of its successive words, phrases and sentences).⁹⁴

La densité du réseau intertextuel peut ainsi créer un sentiment de complicité entre les lecteurs et le *je*, grâce entre autres à la récurrence de certains personnages. Ce même sentiment se tisse grâce à l'usage de la chanson dans l'œuvre d'Ernaux.

III. 2. *L'intertexte populaire dans l'œuvre d'Ernaux : l'exemple de la chanson*

Je souhaite m'intéresser à une forme d'intertextualité principalement populaire, qui

⁹³ Ernaux a été décrite comme « écrivain du ressassement » par Tony McNeill dans une série de cours destinés à des étudiants britanniques et disponible sur Internet, in : <http://www.sunderland.ac.uk/~os0tmc/contem/er1.htm>.

⁹⁴ M. Riffaterre, « Compulsory Reader Response : The Intertextual Drive », in *Intertextuality : Theories and Practices*, eds J. Still and M. Worton, 56-78, 56.

joue un rôle crucial dans l'œuvre d'Ernaux mais qui n'a pas été mise en valeur jusques alors : les références à la chanson. L'œuvre d'Ernaux fourmille de titres, paroles et auteurs de chansons qui sont autant de marqueurs d'un réseau intertextuel⁹⁵ populaire, facilement repérable et accessible pour le lectorat. Je veux démontrer que la mention de ces références s'inscrit dans une volonté de dialoguer avec le lectorat, en particulier le lectorat de souche populaire. Dans *L'Événement*, la narratrice explique que, même trente ans après son avortement, « entendre par hasard *La javanaise*, *J'ai la mémoire qui flanche*, n'importe quelle chanson qui [l]'a accompagnée durant cette période, [la] bouleverse. » (LE 25). La narratrice de *Passion simple*, quant à elle, fait un usage provocateur de la chanson en attribuant à la chanson de Sylvie Vartan « c'est fatal, animal » une dimension universelle, voire philosophique, celle de « l'absolu de la passion » (PS 27). Ces deux exemples sont emblématiques de la double fonction des références à la chanson dans l'œuvre d'Ernaux.

Ces références permettent d'une part de susciter chez le lecteur un sentiment de connivence avec la narratrice devant ce pouvoir évocateur, presque magique, de mélodies qui peuvent surgir presque à tout moment et nous faire basculer dans le passé. D'autre part, les chansons s'inscrivent dans l'observation des rapports de classe qui parcourt l'œuvre d'Ernaux, en particulier par rapport à la notion bourdieusienne de capital culturel. Dès *Les Armoires vides*, la narratrice comprend que les membres de la classe dominante n'écoutent pas la même musique que les ouvriers ou petits-commerçants. Quand ses camarades de classe s'esclaffent « tu aimes Luis Mariano ! » (LAV 124), Denise Lesur fait tout pour maîtriser les codes

⁹⁵ Le terme « intertextualité » appliqué à la chanson pose le problème du statut des paroles de chanson : s'agit-il de texte oral ou écrit ? Le fait que ces paroles soient mentionnées au sein d'une œuvre littéraire, l'expression « chanson à texte » ainsi que le prestige de nombreux auteurs de chansons tendent à nous faire considérer la chanson comme texte à part entière.

culturels du monde auquel elle aspire. Cette acquisition passe par la musique : « connaître les Platters, Paul Anka et l'Adagio d'Albioni. » (*LAV* 127). Son apprentissage des codes bourgeois inclut une assimilation des goûts musicaux « acceptables », assimilation qui apparaît avoir atteint son aboutissement dans *La Femme gelée*, avec l'image du jeune couple marié écoutant Bach (*LFG* 137). Dans *Passion simple*, en choisissant les chansons sentimentales au détriment de la musique classique, la narratrice remet en question la notion de capital culturel bourgeois en soulignant qu'une connaissance de la musique acceptable n'exclut pas un goût pour les mélodies populaires : « Durant cette période, je n'ai pas écouté une seule fois de la musique classique, je préférais les chansons. » (*PS* 27). Elle met ainsi en relief sa propre nature de transfuge dont le capital s'est formé par couches successives de références acquises dans des milieux sociaux variés.

La densité et la fréquence des références à la chanson expliquent que cet intertexte populaire soit devenu, au fil des années, l'un des signes caractéristiques des textes d'Ernaux. Dans le co-récit *L'Usage de la photo*, Ernaux dresse la liste de neuf chansons qui « seront toujours liées à M. » (*UP* 101). Quelques pages plus loin, Marie crée lui aussi son « Top Nine » (*UP* 124), avec six chansons sur neuf en commun avec le classement de « A. » Coïncidence ou concertation ? Si ces textes ont effectivement été écrits sans le moindre échange quant à leur contenu, il est notable que le texte de Marie cherche à reproduire l'une des spécificités de l'écriture d'Ernaux. C'est d'ailleurs dans cette évocation, bien plus que dans le style de Marie⁹⁶, que l'on pourrait déceler la dimension mimétique de son écriture. « J'ai souvent pensé qu'on pourrait raconter toute sa vie avec seulement des chansons et des

⁹⁶ Pour les critiques ayant noté des similitudes entre le style d'Ernaux et celui de Marie, je renvoie au chapitre 2, 88-9.

photos » (UP 103) : même si elle n'est pas partagée par le lectorat, cette remarque d'Ernaux sur le pouvoir des chansons détient le potentiel de resserrer le lien entre le *je* et les lecteurs. Il semblerait que les chansons, bien plus facilement que l'intertexte purement littéraire, soient dotées de ce pouvoir : chaque lecteur se reconnaîtra dans cette tendance à associer une ou plusieurs chansons à un moment, une personne, un événement précis, un sentiment. Les chansons, par ailleurs, sont partout, et par conséquent plus accessibles et démocratiques que la littérature : à la radio, dans les transports en commun, dans les supermarchés et centres commerciaux, dans les rassemblements familiaux ou populaires. Certaines mélodies sont inévitablement liées à nos sentiments les plus personnels.

Un contrecoup négatif est possible dans la mesure où la narratrice choisira inévitablement des chansons qui veulent dire beaucoup à d'autres lecteurs qui pourront soudainement se sentir privés de leur relation intime, exclusive, avec telle ou telle mélodie. Au contraire, certaines chansons pourront apparaître inconnues, incongrues, ou tout du moins étrangères à un lectorat qui ne parvient pas à en saisir la portée émotionnelle. Mais une chose est sûre : que ces chansons « parlent » ou non au lectorat, elles lui rappelleront ce fait indéniable : certaines chansons sont inextricablement liées à certains événements de notre vie. C'est à partir de cet aspect universel des chansons — leur pouvoir évocateur — qu'il est possible d'affirmer que les références à la chanson permettent de rapprocher le lectorat du *je* narratif, voire auctorial. Sans amenuiser le potentiel des chansons, il est nécessaire de rappeler qu'elles apparaissent au sein d'une œuvre littéraire, et qu'elles ne sont accessibles que par le médium de la lecture. Cette remarque permet d'envisager le rôle du lectorat, à la fois diminué par une primauté de la chanson sur la littérature, et renforcé par sa contribution essentielle à l'intertexte.

III. 3. *Le rôle du lectorat dans la construction d'un réseau intertextuel*

En tournant mon attention vers les références littéraires, je souhaite mettre en valeur le rôle du lectorat dans la construction d'un réseau intertextuel et le rôle de l'intertextualité dans les rapports avec le lectorat. Le processus d'intertextualité permet de mettre en valeur un lien qui unit intrinsèquement auteur-narrateur et lecteur : sans la participation active de ces deux entités, le réseau intertextuel ne peut pas fonctionner⁹⁷. La lecture va bien plus loin qu'un simple décodage de mots. Elle exige des facultés d'analyse et d'interprétation, ainsi qu'un certain bagage culturel qui rapproche le lecteur de la position de critique.

Revenons au « dialogue » littéraire qui s'est établi au fil des années entre Annie Ernaux et Philippe Vilain⁹⁸, afin de mettre en valeur le rôle que la lecture a joué à différents degrés dans cet échange. C'est grâce à la lecture que Vilain a pu découvrir Ernaux : à moins que cet élément de *L'Étreinte* ne soit (auto)fictionnel, il semblerait que ce soit en voyant son père lire *Passion simple* que Vilain est devenu à son tour un lecteur d'Ernaux⁹⁹. Mais le dialogue qui s'est développé entre eux n'a d'intérêt que si le lectorat est capable de le décrypter et le comprendre. Dans *Passion simple*, la narratrice explique avoir brûlé son tapis par mégarde alors qu'elle avait l'esprit occupé par la pensée de son amant (*PS* 28-9). Ce détail réapparaît dans

⁹⁷ « Both [...] actually make the intertext visible and communicable. » Heinrich F. Plett, « Intertextualities », in *Intertextuality* (Berlin and New York : Walter de Gruyter, Research in Text Theory, Vol. 15, 1991), 3-29, 5.

⁹⁸ Voir la section II. 1. du chapitre 2. Philippe Vilain a lui-même analysé « Le Dialogue transpersonnel dans l'œuvre d'Annie Ernaux ». *Elseneur* 14 (1998), 201-7.

⁹⁹ « Durant cette période, j'ai surpris mon père plusieurs fois en train de lire un livre dont il n'a jamais voulu me révéler le titre [...]. Un après-midi qu'il avait oublié le livre sur la table de la cuisine (ou peut-être l'avait-il laissé en évidence à mon intention), j'ai découvert son secret. Le livre s'intitulait *Passion simple* [...]. » Ph. Vilain, *L'Étreinte* (Gallimard, L'Infini, 1997), 14.

L'Étreinte, quand le narrateur, une fois chez l'auteure, cherche des signes qui ne feront qu'accroître sa jalousie pour l'amant de *Passion simple*. Parmi ces signes « qui [lui] étaient encore insignifiants avant de relire *Passion simple* », « le tapis brûlé, le verre dans lequel il avait bu, le châle beige acheté pour lui plaire [...] »¹⁰⁰ La lecture se situe au cœur de ces récurrences : tout d'abord, dans la mesure où le narrateur de *L'Étreinte* a eu connaissance du tapis brûlé grâce à sa lecture de *Passion simple*, et ensuite car seuls les lecteurs de *L'Étreinte* qui ont lu *Passion simple* pourront pleinement saisir le sens de cette référence. Ces références, qui sont un point commun entre ces différents lecteurs, et qui leur sont données grâce à l'écriture et à la lecture, appuient l'idée d'une communauté de lecteurs assidus. En outre, elles mettent l'accent sur le rôle de la lecture et de l'écriture puisque c'est la trace écrite qui unit auteur, narrateur et lectorat.

La connivence engendrée par l'intertextualité est d'autant plus forte qu'Ernaux possède un lectorat fidèle. La récurrence de détails n'est pas seulement probable en raison de la nature autobiographique de l'œuvre d'Ernaux, elle est en fait probante et très fréquente. L'intertextualité chez Ernaux couvre l'intratextuel — des références à l'intérieur d'un même texte — et le paratextuel, avec des éléments du corpus auxquels l'auteure fait référence dans le péri-texte, en passant par des références exprimées dans le cadre du discours épitextuel¹⁰¹, dans plusieurs entretiens en particulier. Par exemple, les références à la « scène » de juin 52 sont disséminées dans l'œuvre d'Ernaux et ne peuvent être comprises qu'après la lecture de *La Honte*, qui prend cette scène comme point d'appui et incipit au récit. Les références au monde d'enfance de la narratrice, à son avortement, à son mariage, à

¹⁰⁰ *Ibid.*, 58.

¹⁰¹ Pour la définition de paratexte, péri-texte et épitexte, voir chapitre 4, 181-2.

ses lectures, participent également à la création d'un réseau intertextuel dense.

Dans *L'Étreinte*, Vilain fait référence au châle acheté par la narratrice de *Passion simple* pour plaire à son amant, comme je l'ai mentionné ci-dessus. La manière dont Ernaux traite cet épisode est intéressante pour relier intertextualité et relations avec le lectorat. Dans *Passion simple*, alors que la relation avec A. touche à sa fin, la narratrice explique qu'elle s'achète un châle avec l'arrivée du froid¹⁰². Plus tard, alors qu'il n'a pas donné de nouvelles depuis longtemps, l'amant la rappelle. Elle se prépare, et l'attend « enveloppée dans le châle qu'il n'avait jamais vu. » (PS 73). Ce rendez-vous sera leur dernière rencontre. La récurrence du châle crée un sentiment de complicité entre narratrice et lectorat, connivence reflétée dans l'emploi de l'article défini — *le* châle —. La narratrice a recours à l'article défini car l'objet est connu non seulement d'elle, mais surtout des lecteurs. Contrairement au reste du récit, dans cette occurrence c'est le lectorat qui partage quelque chose avec la narratrice, et c'est l'amant qui en est exclu. Il me semble que c'est dans ce renversement des rôles, accentué par une connivence intratextuelle, que se jouent les relations entre *je* et le lectorat. Cette connivence suffit en effet à nous dire, ou à nous faire pressentir, que la relation avec l'amant est bel est bien terminée, alors que la relation avec le lectorat ne cessera de se poursuivre via l'écriture et la lecture.

Une autre référence intertextuelle est destinée au lectorat très familier non seulement de l'œuvre d'Ernaux mais également des entretiens qu'elle peut donner. Ernaux a commencé à écrire son journal intime quand elle avait seize ans, un soir où elle n'avait pas pu aller au bal car elle n'avait pas de belle robe. Par désespoir de ne pas pouvoir aller danser avec celui qu'elle voulait voir, elle a mis sa colère sur papier. Cette anecdote n'est pas connue de la majorité du lectorat d'Ernaux, mais elle l'est

¹⁰² « Il m'a fallu un châle à cause du froid vif : 'Il ne le verra pas.' » (PS 55).

de la plupart des critiques et universitaires spécialisés dans l'étude de son œuvre. Dans le discours épitextuel, dans les entretiens qu'elle donne en particulier, Ernaux tient compte des connaissances du lectorat visé et émet des références intertextuelles plus ou moins explicites. Dans la partie de son journal intime qui deviendra *Se perdre* — qui passe donc du niveau de l'épitexte à celui du texte — Ernaux se réfère à cet épisode comme celui de « la fameuse robe »¹⁰³. L'article défini et le choix de l'adjectif suggèrent que cet épisode est devenu un élément à part entière de la mythologie personnelle de l'auteure. En choisissant de ne pas éclairer cette référence d'une note de bas de page, l'auteur accroît en outre les possibilités de connivence avec son lectorat très fidèle. En revanche, dans un entretien destiné à être lu par un public plus large et éclectique — car paru non dans une revue spécialisée, mais sur Internet — Ernaux ressent le besoin de donner plus d'explications. À la question « Pourquoi écrit-on un journal intime ? », elle répond :

Pour ma part, je l'ai commencé à cause d'un chagrin d'amour. C'était un 23 janvier. Ce soir-là, je n'ai pas pu me rendre à un bal, comme on en faisait autrefois, avec robe longue... Ma mère n'avait pas voulu. C'était l'époque « premier bal, premier bac ». Je connaissais un garçon. J'en étais à peu près aussi folle que S. dans *Se perdre*, même si ce n'était pas sur un plan physique. Par désespoir de ne pouvoir le rejoindre, j'ai commencé à écrire mon journal. Je m'en souviens, j'avais pris un cahier Clairefontaine, à la couverture jaune-orange.¹⁰⁴

Le glissement de la frontière entre implicite et explicite est très clair dans ces deux exemples. Il met en valeur une conscience du lectorat de la part de l'auteure, et une

¹⁰³ SP 174 : « la robe, la fameuse robe pour aller danser ».

¹⁰⁴ Jean-Louis Tallon, « Entretien avec Annie Ernaux », in : <http://perso.wanadoo.fr/erato/horspress/ernaux.htm>.

adaptation de son langage en fonction du lectorat supposé. Il souligne également que le lectorat visé n'est pas un groupe stable : au contraire, il diffère selon le support par lequel un auteur s'exprime. La non permanence qui caractérise cette entité invite à souligner les failles du réseau intertextuel.

III. 4. *Les limites à l'intertextualité*

Ces exemples nous permettent de mettre en valeur le rôle de l'auteure, et de souligner que même pour un lecteur fidèle et assidu de l'œuvre d'Ernaux, il peut être délicat de saisir des références intertextuelles parfois implicites. Le hiatus entre date d'écriture et date de publication de certaines œuvres accentue ce problème. En effet, le flou et la densité intertextuels seront d'autant plus remarquables quand il s'agit d'établir des liens entre des œuvres ayant été écrites en même temps¹⁰⁵, d'œuvres qui se font écho mais dont la publication ne reflète pas la chronologie de l'écriture¹⁰⁶, ou d'œuvres qui traitent de sujets similaires sur un mode et un ton différents¹⁰⁷. Dans ces cas, le processus d'intertextualité se situe en équilibre instable entre complicité et distance avec le lectorat. Face à une telle densité, même le lecteur attentif risque à son tour de « se perdre » dans les méandres inter-référentiels de l'œuvre d'Ernaux. Je voudrais arguer que, malgré le souhait d'Ernaux de traiter la littérature comme espace d'égalités, l'utilisation de l'intertextualité peut être vue comme un moyen de reproduire les inégalités socio-culturelles¹⁰⁸.

¹⁰⁵ L'écriture des journaux intimes « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » et *Se perdre* s'est superposée avec d'autres travaux d'écriture, une coïncidence que je développe dans le cinquième chapitre, section I. 2.

¹⁰⁶ *Passion simple* a été publié avant *Se perdre* mais écrit après, tout comme *Une Femme* et « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* ».

¹⁰⁷ *Les Armoires vides* et *L'Événement*.

¹⁰⁸ Comme le note Wolfgang Iser avec « Titles and mottos as intertextual devices », in *Intertextuality*,

Citer ou faire des allusions, c'est supposer des connaissances de la part du lectorat. Si c'est une manière d'inclure le lectorat lettré, n'est-ce pas un moyen d'exclure le lectorat qui ne sera pas familier avec ces références ? Comme l'a souligné Eco, « Les scénarios intertextuels, eux, sont [...] des schémas rhétoriques et narratifs faisant partie d'un bagage sélectionné et restreint de connaissances que les membres d'une culture donnée ne connaissent pas tous. »¹⁰⁹ J'ai déjà montré que les références à la lecture et à l'écrit sont extrêmement disparates chez Ernaux, allant de la chanson populaire aux classiques de la littérature. Ses personnages de lectrices dévorent tour à tour, voire presque simultanément, des feuilletons, journaux, magazines, grands classiques, poèmes. La position d'Ernaux semble assez ambiguë, oscillant entre des représentations de lectures populaires et cultivées. Alors que certaines références littéraires, explicites ou implicites, s'adresseront à un public lettré, d'autres n'auront un pouvoir évocateur que chez le lectorat d'origine populaire.

Prenons comme exemple la référence aux cercles de l'enfer dans *La Place*¹¹⁰. La majorité du lectorat comprendra certainement la référence à Dante, mais la présence d'une note explicative dans l'édition Folio Plus (LP 106) suggère que de nombreux lecteurs ne la comprendront pas d'emblée. Certes, il s'agit d'une édition critique, à portée pédagogique, et il est possible d'arguer que les collégiens et lycéens trouveront cette note fort utile. Or, même si elle permet à une portion du lectorat de comprendre l'implicite et d'apprendre un élément nouveau, la note renvoie aussi, et peut-être avec violence, d'autres lecteurs à leur manque de connaissances. Au lieu de le rapprocher du texte et de jouer la carte de la connivence avec l'auteur, elle pourrait tout simplement l'en éloigner. Au contraire, d'autres références parleront aux

ed. H. F. Plett, 122-34.

¹⁰⁹ U. Eco, *Lector in Fabula*, 104.

¹¹⁰ Alors que le père vient de trouver du travail en usine, la narratrice décrit : « Après la sirène, le soir, il était libre et il ne sentait plus sur lui la laiterie. Sorti du premier cercle. » (LP 31).

lecteurs d'origine populaire, comme le suggèrent les notes explicatives à *La Place* : si les cercles de l'enfer, Proust, Mauriac ou Beauvoir requièrent une note, il en est de même pour des références à un écrit bien plus populaire, ces « influences illégitimes »¹¹¹ que sont *L'Almanach Vernot* (LP 29 et 106) ou les romans à l'eau de rose de Marie-Anne Desmarests (LP 71 et 107). Il semblerait donc que, sans les notes explicatives, la portion de lectorat capable de saisir toutes ces références soit très limitée. Comme si, en fait, seuls les transfuges comme Ernaux elle-même pouvaient saisir les subtilités de toutes les références. Cette nuance rappelle la remarque de Rye selon laquelle l'intertextualité ne fait pas qu'inclure, mais peut aussi exclure les lecteurs¹¹². Il serait alors possible de voir le transfuge comme double de l'auteure, emblème du lecteur modèle selon Umberto Eco. Cette hypothèse de l'inscription d'un *alter ego* dans le texte ne surprend guère puisque la notion de dédoublement se situe au cœur de toute entreprise autobiographique.

Conclusion

« Je t'aime, moi non plus » : cette formule pourrait résumer les relations entre *je* et le lectorat de l'œuvre d'Ernaux. Avec sa contradiction sur le plan grammatical, elle éclaire les tensions, contradictions et potentielles différences d'interprétation entre ces deux entités. De plus, elle résume l'équilibre fragile entre identification et sentiment de fraternité d'une part, et mise à distance d'autre part. Titre d'une chanson, cette phrase nous rappelle enfin le potentiel de l'intertexte, populaire ou

¹¹¹ J'emprunte cette expression à Lyn Thomas. Voir « Influences illégitimes : La Revue *Confidences* comme intertexte des *Armoires Vides* », in *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, 139-49.

¹¹² Voir G. Rye, « Reading about Writing », in *Reading for Change*, 111-25.

classique, dans les relations entre *je* et le lectorat. Après avoir fait l'état des lieux de ces relations et insisté sur la distinction entre *je*-auteure et *je*-narratrice, et entre différents types de lectorat, nous pouvons constater que ces entités ne cessent de s'informer mutuellement, allant parfois jusqu'à échanger leurs rôles. La spécificité du terrain autobiographique joue un rôle crucial dans les relations *je*/lectorat dans l'œuvre d'Ernaux, puisque le matériau autobiographique encourage le lectorat à se retrouver non seulement dans le *je*-narratrice, mais dans la figure de l'auteure elle-même.

Que les relations entre *je* et le lectorat soient soudées ou distanciées, il est possible de mettre en relief deux éléments à l'origine de leur nature. Tout d'abord, la présence de l'auteure dans son texte, mais aussi dans le paratexte, sa conscience aiguë du lectorat et sa tendance à interpeller le lectorat au sein même du texte rendent quasi-impossible un sentiment d'indifférence envers ce *je* omniprésent. Ensuite, les possibilités d'interchangeabilité entre *je* et les autres, encouragées par des stratégies narratives variées employées par les narratrices, permettent au lectorat d'Ernaux d'occuper diverses positions actives dans le processus de réception de l'œuvre. Ces positions oscillent entre le statut de lecteur ou lectrice, celui de personnage, celui d'auteur de lettres à l'auteure : des rôles qui s'approchent parfois du statut du critique, un type de lectorat avec des exigences bien particulières auquel le chapitre suivant est consacré.

CHAPITRE IV

La critique à la première personne :

Une remise en question des frontières

entre *je* et les autres

« Écrivain, critique, lecteur, ce qu'on trouve invariablement, au point de départ
comme au point d'arrivée, c'est cette aventure à la fois commune et intime,
c'est une subjectivité pleine et entière en exercice. »

Serge Doubrovsky¹

Ce chapitre vise à proposer une étude d'un autre aspect de la réception de l'œuvre d'Ernaux et de l'originalité de la voix narrative qu'elle utilise dans ses textes, en mettant l'accent sur les liens entre *je* et la critique. Une définition préliminaire du terme « critique » permet de tisser des liens entre lecteur et critique, entre le chapitre précédent et celui-ci. Pendant longtemps, l'activité de critique a été séparée de, voire opposée à, celle d'écrivain. Mais depuis la fin du dix-neuvième siècle, le champ de l'écriture, celui de la critique et celui des sciences ne cessent de s'informer. Critique, de nos jours, peut se référer à plusieurs types d'activités : la critique journalistique de réception, la critique de métier, la critique universitaire, et enfin la critique proposée

¹ S. Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique* (Mercure de France, 1966), 257.

par les écrivains eux-mêmes². Je n'évoque pas dans ce chapitre la première catégorie, qui sera examinée dans le chapitre suivant en lien avec l'écriture ernalienne. Je me concentre en revanche sur la critique universitaire, ses caractéristiques, et sa perméabilité avec le rôle du lectorat et avec l'activité d'écrivain.

Si l'activité de critique n'est pas étrangère au monde de l'écriture, elle est encore plus reliée au monde de la lecture. Chaque lecteur est critique dans la mesure où il/elle se livre à un travail d'interprétation, et chaque critique est en premier lieu lecteur/trice souvent assidu/e. Le premier critique d'un texte, c'est le lecteur, et la critique dépend de l'activité créatrice des lecteurs « dans la mesure où l'œuvre achevée n'existe que pour et par le lecteur qui la lit et la réinvente mot à mot pour son propre usage. »³ Si critique et lecteur sont étroitement liés, alors pourquoi séparer la critique universitaire de la critique ordinaire du lectorat ? En établissant cette séparation, je ne souhaite pas dénigrer la critique ordinaire. Au contraire, je n'hésiterai pas à rappeler que la frontière entre lecteur et critique est souvent ténue. En consacrant le chapitre précédent aux relations entre *je* et le lectorat dans l'œuvre d'Ernaux, j'ai souhaité montrer que les interprétations du lectorat méritent une attention particulière, au même titre que les analyses de critiques professionnels. La séparation entre ces deux catégories va permettre de mettre en relief la nature foncièrement critique du *je* employé par Ernaux à la fois dans ses textes et dans le péri-texte, et de souligner que son activité de critique coexiste, et coïncide, avec son activité d'écriture.

² On citera Zola, *Mes Haines* (in *Œuvres complètes* I, ed. Henri Mitterand, Nouveau Monde éditions, 2002 [Achille Faure, 1866]), 709-864) ; Proust, *Contre Sainte-Beuve* (Gallimard, 1954), ou plus récemment Hélène Cixous (co-fondatrice de la revue *Poétique* avec Tzvetan Todorov et Gérard Genette) ou Marie Darrieussecq (voir son article « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique* 107 (sept. 1996), 369-80). Pour l'influence des sciences sur la critique et la littérature, voir par exemple les écrits des Goncourt, comme leurs *Préfaces et manifestes littéraires* (Charpentier et Cie, 1888).

³ Roger Fayolle, *La Critique* (Armand Colin, U, 1978), 6.

Un état des lieux de l'état de la critique universitaire envers l'œuvre d'Ernaux va nous permettre d'évaluer les différentes facettes du dialogue qui s'est établi au fil des années entre Ernaux et la critique. Après ce tour d'horizon, ce chapitre propose une première partie consacrée aux occurrences textuelles et paratextuelles où *je* devient critique, tandis que la deuxième partie met en relief les outils par lesquels la critique devient *je*. Cette structure en chiasme permet d'accentuer les notions d'interchangeabilité, effets-miroir, ainsi que les processus d'inclusion et d'exclusion de la critique dans *je* et par *je*, et aussi par la critique. L'interchangeabilité des rôles entre *je* et critique, qui constitue en effet un élément majeur dans la mise en place d'un *je* transpersonnel, est analysée en particulier à travers les occurrences où *je* se fait critique, les enjeux et conséquences de ce processus. Enfin, en filigrane de ce travail, il convient d'évaluer dans quelle mesure la dimension sociopolitique de l'œuvre d'Ernaux est liée à la nature critique du *je* qu'elle utilise, que ce soit en tant que personnage, narratrice ou auteure.

La critique universitaire de l'œuvre d'Annie Ernaux

L'œuvre d'Ernaux connaît une réception mitigée selon que l'on s'intéresse au milieu universitaire français, où sa reconnaissance est progressive, ou au milieu anglo-saxon, où elle fait figure d'écrivaine établie, de référence pour les universitaires comme pour les étudiants. En revanche, la plupart des livres d'Ernaux ont connu un grand succès de librairie auprès du public français, alors que l'appréciation de ses récits est surtout confinée au milieu universitaire au Royaume-Uni ou en Amérique du Nord. Les axes d'analyse choisis par les universitaires dans le milieu anglo-saxon sont en

grande majorité thématiques⁴ et s'inscrivent dans des disciplines aussi diverses que « literary studies and sociology, but also in the psycho-social field. »⁵ En revanche, les universitaires français semblent privilégier une approche poétique, stylistique⁶ et peut-être surtout sociologique⁷ de l'œuvre d'Ernaux. Les liens entre l'œuvre d'Ernaux et la sociologie sont multiples, puisqu'Ernaux est très influencée par la lecture d'ouvrages sociologiques⁸ et que la dimension sociopolitique de son œuvre a été perçue par de nombreux critiques, certains d'entre eux fermement ancrés dans ce domaine⁹. Mais les écrits d'Ernaux ont également pu être utilisés afin d'illustrer des comportements de société : ainsi le sociologue Michel Bozon a-t-il, lors d'une communication, pris comme appui le texte *Se perdre* pour éclairer les évolutions de la sexualité en France¹⁰.

Un facteur commun unit le milieu français au milieu anglo-saxon : l'interrogation sur l'appartenance, ou la non-appartenance générique de l'œuvre d'Ernaux. Cette particularité laisse à penser que l'analyse d'une œuvre littéraire ne peut être validée qu'après une détermination du genre auquel elle appartient. En

⁴ Le thème des relations mère/fille, celui de la honte ou du traumatisme figurent en tête de liste de ces approches. Je renvoie au chapitre 2, note 17 pour des exemples.

⁵ Loraine Day, « Entraîner les lecteurs dans l'effacement du réel : Interview with Annie Ernaux », *Romance Studies* 23:3 (Nov. 2005), 223-36, 225.

⁶ Jean-Claude Lebrun et Claude Prévost, « Annie Ernaux ou la conquête de la monodie », in *Nouveaux territoires romanesques* (Messidor/Éditions sociales, 1990), 51-66 ; Dominique Barbéris, « La Parataxe dans l'écriture d'Annie Ernaux », *Trajectoires* 3, ed. Amaury Nauroy (2006), 60-9.

⁷ Voir dans la bibliographie les travaux de Vincent de Gaulejac, Gérard Mauger et Isabelle Charpentier.

⁸ Influence qu'elle revendique et utilise. Voir par exemple : « D'après certains sociologues, est arrivée à l'âge adulte la première génération d'enfants n'ayant reçu aucune formation religieuse. » Pierre-Louis Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review* 76:5 (April 2003), 984-94, 986.

⁹ Voir les contributions de Jacques Dubois, Christian Baudelot, Gérard Mauger et Delphine Naudier au volume *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, ed. Fabrice Thumerel (Arras : Artois Presses Université, 2004).

¹⁰ Cette communication s'est tenue le 30 mars 2007 à l'I.R.E.S.C.O. (Institut de Recherches sur les Sociétés Contemporaines) dans le cadre du programme « Transgression des normes sexuelles dans les pratiques et les productions contemporaines » mené par l'Université de Versailles/Saint-Quentin. Elle avait comme titre : « Expériences de la sexualité, autofiction et nouvelles constructions de soi : Analyse comparée de Catherine Millet, Annie Ernaux et de Camille Laurens ». Il s'agissait d'un condensé de l'article « Littérature, sexualité et construction de soi : Les Écrivaines françaises du tournant du siècle face au déclin de l'amour romantique », *Australian Journal of French Studies* 42:1 (Winter 2005), 6-21. Michel Bozon est spécialisé dans l'étude sociologique de la sexualité.

France, cette conception a été mise à mal par la publication d'*Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux* dont le titre annonce d'emblée la nature inclassable de l'œuvre d'Ernaux et son brouillage générique. La publication de ce volume a d'ailleurs marqué un tournant dans la critique ernalienne puisqu'il s'agit des actes du premier colloque international entièrement consacré à Ernaux, qui s'était tenu à Arras les 18 et 19 novembre 2002 en la présence de l'auteure. Depuis, les études consacrées à Ernaux et aux écrivaines féminines ont gagné en popularité, et surtout en légitimité en France. Or malgré l'expansion de la critique française sur Ernaux, un des traits les plus frappants de la réception universitaire ernalienne demeure le nombre modeste de monographies écrites en français sur l'œuvre d'Ernaux. Parmi les publications en français sous forme de livre consacrées à cette auteure, on peut dénombrer une monographie traduite de l'anglais¹¹, la thèse d'une sociologue¹², les actes d'un colloque¹³, et des éditions critiques pour les scolaires¹⁴. Les deux seules monographies écrites en français consacrées à Ernaux sont relativement datées compte tenu du fait que les publications de l'auteure ont doublé dans les dix dernières années¹⁵. Ce constat est d'autant plus frappant que les dix dernières années ont vu une véritable effervescence de la critique ernalienne dans le milieu anglo-saxon, même si les approches comparatistes ont été privilégiées¹⁶ aux dépens de

¹¹ Lyn Thomas, *Annie Ernaux, à la première personne*, trad. de l'anglais *Annie Ernaux: An Introduction to the Writer and her Audience* par Dolly Marquet (Stock, 2005 [1999 pour la première version en anglais]).

¹² Isabelle Charpentier et sa thèse de doctorat *Une Intellectuelle déplacée: Enjeux et usages sociaux et politiques de l'œuvre d'A. Ernaux (1974-1998)* (Amiens: Université de Picardie, 1999).

¹³ F. Thumerel, ed., *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*.

¹⁴ Florence Bouchy, *Ernaux, La Place/La Honte* (Hatier, Profil d'une œuvre, 2005); Marie-France Savéan commente *La Place* et *Une Femme* d'Annie Ernaux (Folio, Foliothèque, 1994).

¹⁵ Claire-Lise Tondeur, *Annie Ernaux ou l'exil intérieur* (Amsterdam et Atlanta: Monographie Rodopi en Littérature Française Contemporaine 28, 1996) et Denis Fernandez-Récatala, *Annie Ernaux* (Monaco: Domaine français, Éditions du Rocher, 1994).

¹⁶ Voir Monique Saigal, *L'Écriture: Lien de mère à fille chez Jeanne Hyvrard, Chantal Chawaf, et Annie Ernaux* (Amsterdam et Atlanta: Rodopi, Chiasma 11, 2000); Alison Fell, *Liberty, Equality, Maternity in Beauvoir, Leduc, Ernaux* (Oxford: Legenda, European Humanities Research Centre, University of Oxford, 2003); Michèle Chossat, *Ernaux, Bâ, Redonnet et Ben Jelloun: Le Personnage*

monographies¹⁷. Le fait que le deuxième colloque international sur Ernaux se tiendra au Canada (en mai 2008) souligne l'intérêt suscité par l'œuvre d'Ernaux dans ce milieu. Les dissemblances entre l'approche anglo-saxonne et l'approche française ont été notées dans le numéro d'avril 2005 du *Le Magazine littéraire*. Dans un article se penchant sur les auteurs français contemporains qui font leur apparition dans les études académiques, Ernaux est citée, avec la concession qu'elle est surtout étudiée dans le milieu universitaire étranger¹⁸. En dehors du milieu anglo-saxon, l'œuvre d'Ernaux suscite aussi de l'intérêt en Espagne¹⁹, en Roumanie²⁰ et en Allemagne, où une monographie a été publiée²¹.

Avec ces éléments à l'esprit, comment décrire la relation qui unit le *je* de l'œuvre d'Ernaux à l'univers de la critique ? S'agit-il, comme avec le lectorat, d'une relation d'appropriation et parfois de rejet ? La dimension critique du *je* se manifeste-t-elle de la même manière selon que l'on a affaire au *je* des personnages, des narratrices ou de l'auteure ? Afin de répondre à ces interrogations, il convient d'analyser les caractéristiques de la première personne selon ses domaines d'expression : le texte, le péri-texte mais également les entretiens et interviews avec la critique. Cette approche va nous permettre de déterminer dans quelle mesure *je* est

féminin à l'aube du XIX^e siècle (New York : Peter Lang, Francophone Cultures and Literatures 37, 2002) ; Michèle Bacholle, « Chapitre 1 : Annie Ernaux », in *Un Passé contraignant : Double bind et transculturation* (Amsterdam et Atlanta : Rodopi, Faux Titre 182, 2000), 27-70.

¹⁷ On n'oubliera cependant pas les très utiles monographies de Claire-Lise Tondeur, Lyn Thomas et Siobhán McIlvanney.

¹⁸ Voir Erwan Desplanques, « Ces Écrivains qui séduisent l'université », *Le Magazine littéraire* 441 (avril 2005), 8-10.

¹⁹ Voir dans la bibliographie les travaux de Juan Manuel López Muñoz et Francisca Romeral Rosel.

²⁰ Mirela Salvan prépare actuellement une thèse de doctorat sur Annie Ernaux à l'Université de Bucarest.

²¹ Heike Ina Kuhl, « *Du Mauvais goût* » : *Annie Ernaux Bildungsaufstieg als literatur- und gesellschaftskritische Selbstzerstörung* (Tübingen : Niemeyer, Mimesis, 2001). Mes connaissances insuffisantes en allemand ne m'ont malheureusement pas permis de lire ce livre. Cette liste de critiques et de pays n'est pas exhaustive. À *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux* (ed. F. Thumerel) a contribué Jerzy Lis, de l'Université de Poznań en Pologne.

aussi critique, et comment cette spécificité informe les conditions de réception de l'œuvre d'Ernaux dans le milieu universitaire.

I. Quand *je* devient critique :

Du (para)texte au métatexte

I. 1. *Une formation qui mène logiquement à un regard (de) critique*

Pour Ernaux, écrire ne saurait être séparé d'un regard critique sur le monde, et son œuvre regorge d'occurrences où *je* devient critique des autres, de la société, et de l'écriture. Le parcours d'Ernaux a joué un rôle capital dans l'élaboration de ce discours à la fois subjectif et objectivant. Par fascination pour l'univers des livres, de la lecture et de l'écriture, Ernaux a souhaité devenir écrivain et a entrepris des études de lettres pour atteindre cet objectif²². Le passage du Capes, l'agrégation et le statut de professeur pour le C.N.E.D. ont permis à Ernaux d'acquérir les outils critiques sur le rôle et le fonctionnement de la littérature. Au lieu de décider de vivre de son activité d'écrivain, Ernaux a toujours désiré conserver son activité de professeur, son vrai « métier »²³, qui lui a permis²⁴ d'écrire en toute liberté, sans contraintes financières. Quand elle affirme dans un entretien « Mon métier, c'est ma liberté »,

²² « J'ai suivi des études de lettres car je désirais écrire. » Jean-Louis Tallon, « Mon Écriture cherche à transcrire la violence de la réalité », in : <http://perso.wanadoo.fr/erato/horspress/ernaux.htm> (entretien avec Annie Ernaux réalisé en mars 2001).

²³ Lors de l'émission « Histoires d'écrivains », Ernaux affirme que son métier n'est pas écrivain mais enseignante (réalisé par Timothy Miller, Ministère de la Culture et de la Communication, La Cinquième, MK2 TV, 2000).

²⁴ J'emploie le passé car la situation est différente maintenant qu'Annie Ernaux est retraitée de l'enseignement.

elle veut dire que l'enseignement est la condition de sa liberté en tant qu'écrivain²⁵. Il est possible de voir dans cette valorisation du travail de professeur un désir de rester ancrée dans le monde « réel »²⁶, monde qui n'est pas toujours associé au métier d'écrivain. Outre que le métier d'enseignante lui a permis de ne pas dépendre financièrement de ses publications, cette profession l'a également incitée à ne pas cesser de réfléchir au rôle de l'écriture, au travail de l'écrivain, à la question de la réception, et à la place de ses textes dans la littérature.

Le métier de professeur possède une place à part entière dans l'œuvre d'Ernaux. Les figures de professeur, écoliers et étudiants, et plus généralement le monde de l'école et de l'université sont évoqués dans la plupart de ses livres. Ce monde peut être représenté de différents points de vue : celui de l'écolière pour qui les codes de l'école sont comme un langage nouveau (dans *La Honte*), celui de l'étudiante qui souhaite être comme les autres (*Les Armoires vides*), celui de l'enseignante qui retrouve une ancienne élève au supermarché (*La Place*), celui de femme jalouse qui méprise la prétention universitaire (*L'Occupation*). Au-delà de la variété des points de vue adoptés, le monde de l'enseignement symbolise le savoir, le pouvoir à la fois intellectuel, social, et économique, en bref, le monde dominant dans lequel Ernaux a fini par entrer. Il est possible d'arguer que la figure du professeur membre du monde dominant telle qu'elle est représentée dans *La Honte* n'est peut-être plus pertinente au début du vingt-et-unième siècle, la figure de l'enseignant ayant perdu son aura d'autorité et de respect. D'autre part, un professeur de nos jours ne sera pas nécessairement dominant, que ce soit financièrement ou culturellement, ces deux aspects tenant surtout au degré de qualification et aux intérêts personnels.

²⁵ Maria Simson, « Annie Ernaux : Diaries of Provincial Life », *Publishers Weekly* 243:50 (Dec 1996), 49-50, 50.

²⁶ Ernaux a évoqué ses liens avec l'enseignement dans *EN*, 281-2.

En fait, le terme « dominant » associé au métier de professeur dans l'œuvre d'Ernaux reflète surtout le bouleversement initial qu'elle a subi en tant qu'écolière, puisque sa première confrontation avec le monde dominant a eu lieu avec l'école²⁷ et que son métier de professeur n'a fait que renforcer le fossé entre ses deux mondes²⁸. Dans l'œuvre d'Ernaux, la représentation du métier de professeur reflète le processus par lequel l'auteure est devenue membre de la bourgeoisie intellectuelle. Au début de *La Place*, l'auteure-narratrice qui passe les épreuves pratiques du Capes se sent étrangère envers cette enseignante qui corrige des copies avec assurance²⁹. Après cette scène, elle obtient le Capes, passeport pour « être autorisée à faire comme elle toute [s]a vie » (LP 9), puis en 1971 l'agrégation. Au fil des années, elle est devenue à son tour une professeure qui emporte ses copies partout avec elle, et les corrige avec assurance³⁰. En outre, l'enseignement a permis à l'auteure de se revoir comme écolière, et potentiellement de s'identifier avec certaines élèves³¹. L'« effet miroir »³² de cette profession souligne que l'auteure-professeure est prise dans une chaîne intergénérationnelle : la figure de l'enseignante dans *Ce qu'ils disent ou rien* peut

²⁷ Voir ECC 69 : « Mais c'est sans doute au travers de la fréquentation de l'école privée [...] que j'ai découvert bientôt dans la honte et l'humiliation qui me frappaient, à une époque où l'on ne peut que ressentir, non penser clairement, les différences entre les élèves. » Voir aussi LH 71-107.

²⁸ Ernaux a expliqué lors d'un entretien que ce métier lui a permis de mieux saisir le fossé entre monde populaire et bourgeois. Voir Smaïn Laacher, « Entretien avec Annie Ernaux », *Politix : Travaux de science politique* 14 (1991), 75-8, 75.

²⁹ « Une femme corrigeait des copies avec hauteur, sans hésiter. » (LP 9).

³⁰ Comme dans *L'Événement*, où elle profite d'un peu de temps libre dans une salle d'attente pour corriger des copies (LE 12).

³¹ Voir l'extrait d'un entretien avec Day datant du 26 novembre 1987 et cité dans son article « Fiction, Autobiography and Annie Ernaux's Evolving Project as a Writer : A Study of *Ce qu'ils disent ou rien* », *Romance Studies* 17:1 (June 1999), 89-109, 91 : « [...] je faisais une espèce d'osmose avec les élèves, j'avais aussi un contact très passionnel avec les élèves [...]. En même temps, elles étaient un peu moi aussi, c'est-à-dire qu'il y a toujours un jeu de projection, de souvenir. » Le terme « osmose » évoque la proximité troublante entre *je* et les autres personnages étudiée dans le chapitre 2.

³² Pierre-Louis Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », in *Une Femme* (La Bibliothèque Gallimard, 2002 [Entretien réalisé le 7 novembre 2001]), 8-18, 13.

ainsi être lue comme « Anne's double, an image of the teenager's possible future (and potential disillusionment) and the double of Ernaux the French teacher »³³.

L'intégration de cette profession au sein de l'espace textuel est également reflétée dans les nombreuses occurrences où *je*, telle une professeure de lettres, fait des commentaires de nature stylistique ou métatextuelle sur le récit. Prenons comme exemple cette section de *L'Événement*, où la narratrice propose un autocommentaire de son style, des temps employés, du lien entre objectifs et outils mis à disposition pour les atteindre : « Je m'oblige à résister au désir de dévaler les jours et les semaines, tâchant de conserver par tous les moyens — la recherche et la notation de détails, l'emploi de l'imparfait, l'analyse des faits — l'interminable lenteur d'un temps qui s'épaississait sans avancer, comme celui des rêves. » (*LE* 48). De la mention de corrections de copies à la mise en pratique d'un corrigé-type de commentaire stylistique, il n'y a qu'un pas. Comment se manifeste la présence du *je*-critique dans les textes d'Ernaux ?

I. 2. *Un regard critique sur le monde et les autres*

L'influence formative de la lecture, des livres³⁴ et du métier d'enseignante sur le *je* écrivain est réfléchi dans le texte par de nombreux commentaires grâce auxquels la narratrice passe les autres et le monde sous une grille de lecture, sa propre grille de lecture. Grâce à l'influence de la lecture sur l'auteure et les narratrices, le quotidien³⁵ dans l'œuvre d'Ernaux peut à tout instant acquérir une dose de romanesque, même

³³ L. Day, « Fiction, Autobiography and Annie Ernaux's Evolving Project as a Writer : A Study of *Ce qu'ils disent ou rien* », 99.

³⁴ Je ne reviens pas sur le rôle crucial de la lecture sur la vie et l'œuvre d'Ernaux qui a été développé au début du chapitre précédent.

³⁵ Pour l'étude du quotidien chez Ernaux, voir l'article de Michael Sheringham, « Cultural Memory and the Everyday », *Journal of Romance Studies* 3:1 (Spring 2003), 45-57.

avec des situations qui ne se prêtent pas *a priori* à ce traitement. Dans *Journal du dehors*, le récit d'une scène observée dans le train devient un script de pièce de théâtre, assorti de didascalies, comme pour souligner que tous les écrivains, que ce soit de fiction, de théâtre ou de documentaire, trouvent leur inspiration dans la réalité :

La narratrice continue donc. Elle construit le récit devant nous [...]. Les actants du récit se distribuent en « bons » (la mère) et en « mauvais » (le gérant). L'issue fatale est prévisible dans le ton et la conduite du récit [...]. Façon impudique de raconter, exhibition du plaisir de la narration, ralentir le processus qui mène à la fin, augmenter le désir de l'auditoire. Tout récit fonctionne sur le mode de l'érotisme. (JDD 45-6)

Plus surprenant, dans *L'Événement*, l'impasse Cardinet où loge la faiseuse d'anges prend une dimension romanesque à cause de son nom :

Elle m'a donné l'adresse de la femme à qui elle avait eu affaire, une aide-soignante d'un certain âge, qui travaillait dans une clinique, Mme P. – R., impasse Cardinet, dans le XVII^e à Paris. J'ai dû rire au mot « impasse », qui parachevait la figure romanesque et sordide de la faiseuse d'anges [...]. (LE 66-7)

À ces exemples où les scènes de la vie quotidienne sont comparées à des livres (re)lus ou imaginés, il est possible de déceler une réponse aux attentes du lectorat d'une œuvre autobiographique : que l'auteur vive sa vie sur un mode romanesque. Attente dont la narratrice de *L'Occupation* manifeste la conscience lorsqu'elle utilise son statut d'écrivain pour obtenir une information : « 'F., j'ai quelque chose à te

demander ! Quelque chose de très romanesque ! Pourrais-tu savoir le nom', etc. » (LO 44).

En parallèle aux occurrences où la réalité devient de la fiction³⁶, la dimension critique du *je* se manifeste dans sa capacité à élaborer un commentaire sur le fonctionnement de la réalité et du texte. À la grille du romanesque se superpose alors celle du commentaire de texte, deux approches qui reflètent le rôle de la lecture et la déformation professionnelle de la professeure de lettres. Le meilleur exemple de ce souci d'explication est celui de la scène du train dans *Journal du dehors*, où la conversation traitée sous le mode du commentaire de texte est suivie par cette remarque, entre parenthèses, de la narratrice : « (Je m'aperçois que je cherche toujours les signes de la littérature dans la réalité.) » (JDD 46). Avec ses parenthèses, cette phrase se donne à lire à la fois comme reflet d'un souci de précision, et comme une confession de la part d'un *je* qui cherche également toujours des signes de la réalité dans la littérature. Cet effort dont la visibilité est accentuée par des outils typographiques est revendiqué par Ernaux qui a affirmé utiliser les parenthèses « pour expliquer la situation. J'ai le souci didactique de commenter et ainsi de désacraliser l'écriture. Cette démarche est due au fait d'avoir enseigné. [...] Les parenthèses ne sont pas accessoires, elles sont nécessaires et font partie de mon écriture. »³⁷

La construction des textes va parfois jusqu'à rappeler l'aspect structuré que se doivent de posséder compositions et dissertations. Ernaux construit ses récits de manière rigoureuse, plaçant des commentaires métatextuels ou stylistiques à la jonction entre différentes sections, tout comme une bonne dissertation se doit de posséder des paragraphes de transition rappelant les enjeux du travail. Ainsi les récits

³⁶ Pour plus d'exemples et de détails, voir chapitre 2, section II. 3.

³⁷ J. – L. Tallon, « Mon Écriture cherche à transcrire la violence de la réalité ».

La Place et surtout *La Honte* sont-ils construits de manière très méthodique. Ce dernier livre est construit en trois parties distinctes : le récit de la « scène » et la tentative d'une approche fondée sur les preuves (13-39) ; la mise à jour des codes en place dans l'environnement direct de la narratrice enfant (40-70) puis à l'école (71-107) ; et enfin une analyse des conséquences de la « scène » et du concept de honte (108-133). La réflexion sur l'écriture occupe des positions stratégiques et la troisième partie débute par un résumé de la section précédente : « J'ai mis au jour les codes et les règles des cercles où j'étais enfermée. J'ai répertorié les langages qui me traversaient et constituaient ma perception de moi-même et du monde. Nulle part il n'y avait de place pour la scène du dimanche de juin. » (*LH* 108).

Si le regard critique de l'auteure peut refléter un souci didactique, il est aussi teinté d'une dimension sociopolitique. L'usage des comparaisons peut illustrer le lien entre regard critique et angle sociopolitique. Outil traditionnellement littéraire, la comparaison rapproche les auteurs des critiques : faire une comparaison, c'est faire un commentaire et révéler sa propre vision des choses. Or, dans une œuvre en quête de réalité et d'objectivité, les rares comparaisons choisies témoignent de la sensibilité et des opinions politiques d'un *je* éminemment critique. Dans *L'Événement* par exemple, la narratrice compare la faiseuse d'anges aux passeurs de clandestins (*LE* 92), et compare sa propre situation à celle d'un chômeur ou d'un malade (*LE* 72). Dans *L'Occupation*, le comparant choisi pour décrire la situation du *je* est également la catégorie des malades et des dépressifs (*LO* 24). Ces exemples tendent à refléter les préoccupations sociopolitiques qui touchent l'auteure, ainsi que son désir d'abolir les barrières entre soi et les autres. Il faudrait développer l'usage des comparaisons dans l'œuvre d'Ernaux afin d'en saisir pleinement le potentiel. Par nécessité de sélection, je préfère me concentrer sur l'utilisation des métacommentaires qui me

semblent agir comme point d'orgue de la dimension (méta)critique et sociologique de l'œuvre d'Ernaux. Je reviens toutefois sur l'intérêt d'Ernaux pour les démunis dans le chapitre suivant.

I. 3. *Le métadiscours et ses fonctions*

Les métacommentaires sont un outil littéraire dont l'utilisation s'est largement développée au vingtième siècle, dans un but de remettre en question la notion de fiction et de mettre à jour la présence de l'auteur dans la création littéraire. La dimension métacritique de l'œuvre d'Ernaux est devenue explicite à partir de *La Place*, récit qui a marqué un tournant dans le style de l'auteure³⁸. Avec ce livre, l'écriture est devenue recherche, exploration de signes objectifs dont une des caractéristiques est de dévoiler au lecteur ce processus d'exploration, ses enjeux, ses tenants. À partir de *La Place*, Ernaux ne cherche pas à s'effacer ou à faire oublier sa présence. Au contraire, elle aime rappeler que l'écriture est un travail et que toute organisation relève de la fiction. Son souci de rendre visible ce que d'ordinaire la littérature souhaite cacher — le procédé de fabrication du récit — doit se lire comme une trace subjective de la présence de l'auteure, et de son triple statut d'auteure, lectrice et critique de son texte. Mon étude du métatexte dans l'œuvre d'Ernaux a pour objectif de mettre en avant les enjeux de cette pratique en relation avec la problématique centrale de mon travail : celle du lien entre *je* et les autres. Grâce au métatexte, *je* se fait critique à plusieurs niveaux dans l'œuvre d'Ernaux : critique de

³⁸ Ernaux m'a expliqué : « *La Place* est le livre le plus important pour ma vie [...]. C'est aussi le plus important dans mon écriture, c'est une rupture, due au sujet [...], à des interrogations d'ordre politico-éthiques, et qui engagera d'autres choix par la suite, refus de toute fiction, recherches d'autres formes à l'intérieur de l'autobiographie. » Courriel du 1^{er} novembre 2006.

soi et du processus d'écriture, critique d'autres modes d'écriture, et critique anticipant les réactions potentielles de critiques et de lecteurs.

Ernaux utilise le métadiscours afin de livrer ses objectifs, ses difficultés, et les enjeux de son écriture. Dans *La Place*, les métacommentaires servent à délimiter la recherche d'objectivité : « Je rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie, tous les signes objectifs d'une existence que j'ai aussi partagée. » (LP 21). En commentant son propre texte, la narratrice doit d'abord se situer par rapport au reste des pratiques littéraires existantes : « Depuis peu, je sais que le roman est impossible. Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art [...]. » (LP 20-1). Le métatexte ne sert alors pas seulement à formuler ce que la narratrice souhaite faire, mais aussi et surtout ce qu'elle ne souhaite *pas* faire. D'emblée, la présence du *je* et sa manière d'interpeller le lectorat invite ce dernier comme les critiques à s'interroger sur la valeur et la singularité du récit. Pratique qui avait été inaugurée dans *La Femme gelée*, où la réflexion sur la valeur littéraire du récit se donnait à lire comme remise en question de codes socioculturels :

Je n'ai pas besoin de me souvenir de tout pour prouver que j'étais « aussi » une vraie mère, comme autrefois une vraie femme. Je ne veux pas non plus entrer dans cet ordre où l'on compare, oppose, est-ce que vous ne croyez pas que ces moments avec votre enfant n'étaient pas plus enrichissants que taper à la machine [...]. (LFG 160)

Grâce à ces commentaires, la narratrice explicite ses objectifs tout en réfutant des modes de pensée qui lui sont étrangers, mais également des critiques potentielles. À

propos du mari bourgeois de *La Femme gelée*, elle affirme : « Je ne fais pas son procès, j'essaie de refaire la route » (LFG 134).

Ces exemples de *La Place* et *La Femme gelée* permettent d'insister sur la double valeur du métatexte : une manière de se démarquer de certaines pratiques littéraires et de justifier l'originalité de sa démarche, mais également une façon d'anticiper les critiques qui pourront émaner, dans le cas de *La Femme gelée*, du mari ou de la belle-famille de l'auteure. Peut-être faudrait-il voir alors, dans l'utilisation de ces commentaires, la mise en place d'un pacte avec le lectorat suggérant une lecture autobiographique de ces livres. Et le lectorat — la critique en particulier — se situe bien au cœur des enjeux du métatexte.

Les affirmations allant à l'encontre d'une conscience de lecteurs et de critiques potentiels semblent en contradiction avec des métacommentaires définissant l'originalité de tel ou tel récit par rapport à d'autres modes d'écriture et de lecture. Contradiction parfaitement exemplifiée dans cette citation de *L'Occupation* quand la narratrice affirme : « Il se peut que ce récit ait, à mon insu, la même fonction d'exemplarité » (LO 37). Le hiatus entre la nature même de cette phrase — il s'agit pour la narratrice de proposer une signification — et son contenu — « à mon insu » — parachève en effet la dimension problématique des métacommentaires, et leur rôle essentiel dans la relation entre *je* et les autres. Ces commentaires donnent le sentiment que la narratrice écrit en ayant conscience de la présence à venir des critiques, en réfutant parfois de potentielles objections. S'agit-il d'une pleine conscience des critiques, ou simplement d'un dédoublement entre *je*-auteur(e) et *je*-critique, qui est aussi premier lecteur ou première lectrice de son texte ? S'il est difficile d'établir cette nuance, on peut en revanche parler d'une théâtralisation du *je* telle que l'a explicitée Philippe Lejeune, une mise à distance entre soi et soi qui est

une des caractéristiques de l'écriture autobiographique : « Une seconde distance est mise en scène : celle du narrateur se regardant composer son récit et anticipant sur le regard critique du lecteur. »³⁹ Il convient d'ajouter que chez Ernaux, cette dimension quelque peu théâtrale des métacommentaires est rarement séparée d'un regard politique sur le monde et sur la valeur de l'écriture. Ainsi la narratrice de *L'Événement* écrit-elle :

Il se peut qu'un tel récit provoque de l'irritation, ou de la répulsion, soit taxé de mauvais goût. D'avoir vécu une chose, quelle qu'elle soit, donne le droit imprescriptible de l'écrire. Il n'y a pas de vérité inférieure. Et si je ne vais pas au bout de la relation de cette expérience, je contribue à obscurcir la réalité des femmes et je me range du côté de la domination masculine du monde. (LE 58)

L'anticipation des critiques et la justification du contenu de son récit se donnent à lire dans une dimension politique de la littérature, en l'occurrence ici par rapport au féminisme⁴⁰.

Les métacommentaires dans l'œuvre d'Ernaux sont dotés d'une nature et d'une fonction assez complexes, placés à différents niveaux de lecture, d'écriture et de signification. Le dédoublement entre *je* et *je*, intrinsèque à la mise en place d'une voix critique, peut ainsi prendre chez Ernaux la forme d'une mise en abyme métatextuelle, comme dans cet extrait de *La Honte* :

³⁹ Regard du lecteur, mais également du critique, ce qui explique que les chapitres 3 et 4 de ce travail forment un diptyque. Ph. Lejeune, *L'Autobiographie en France* (Armand Colin, Cours, Lettres, 1998 [1971]), 51. Pour une analyse plus détaillée de la distance entre soi et soi, je renvoie au premier chapitre, section I. 2.

⁴⁰ Pour plus de détails sur l'ambivalence de la critique féministe vis-à-vis d'Ernaux et d'Ernaux vis-à-vis du féminisme, voir 191-2 dans ce chapitre.

Naturellement pas de récit, qui produirait une réalité au lieu de la rechercher. Ne pas me contenter non plus de lever et transcrire les images du souvenir [...]. Être en somme ethnologue de moi-même.

(Sans doute n'est-il pas nécessaire de noter tout cela, mais je ne peux commencer à écrire réellement sans tâcher de voir clair dans les conditions de mon écriture). (LH 38)

Cet exemple de double réflexivité suggère que la narratrice intègre une réflexion sur la nature des commentaires dans le corps même du texte comme pour anticiper ou combler, dans un souci didactique, un manque explicatif dans les œuvres précédentes. Le métatexte et la dimension critique du *je* possèdent donc une dimension problématique. Si Ernaux utilise les métacommentaires pour affirmer son originalité et refuser une certaine idée de la littérature⁴¹, il est possible d'arguer que ce sont justement ces commentaires qui donnent à son œuvre une dimension éminemment littéraire. Comment, en effet, établir une distinction entre œuvre littéraire et non littéraire ?

Une manière assez sûre de tracer une limite, même floue, entre ces deux catégories pourrait être d'évaluer la dimension réflexive d'une œuvre. Pour Ann Jefferson, la propension à l'autoréflexion permettrait d'établir la littérarité d'une œuvre : « [...] literature has a capacity for self-consolidating as well as for self-questioning. [...] it is the self-questioning form of literarity which, perhaps more than anything else, distinguishes literature in its modern, post-1750 sense, and which constitutes a major dynamic force in its evolution. »⁴² J'ajouterais que l'invitation à

⁴¹ Ernaux s'oppose à la littérature ne cherchant pas à transcrire les notions de réalité et vérité par un engagement visible.

⁴² Ann Jefferson, « Biography and the question of literature », conférence donnée à l'Université de Durham le 2 mars 2005. Le texte intégral est disponible à l'adresse suivante : <http://www.dur.ac.uk/resources/mlac/jeffersontext.pdf>. Je remercie l'auteur de m'avoir autorisée à reproduire des extraits de cette communication.

la réflexion contribue aussi à rendre une œuvre scriptible, dans le sens que lui a donné Barthes : susciter la coopération du lecteur dans la création de sens⁴³. Lejeune a suggéré que cette dimension autoréflexive, étudiée dans le contexte autobiographique, peut être perçue comme une manière de crédibiliser le récit, de réfuter d'avance les accusations de narcissisme, en montrant que l'on s'attache à produire une œuvre utile⁴⁴.

L'utilisation du métadiscours permet également de produire une œuvre à tonalité personnelle, où l'auteur s'exprime sans ambages. Dans l'œuvre d'Ernaux, dont l'écriture a pu être qualifiée de « plate »⁴⁵, « blanche »⁴⁶ ou « clinique »⁴⁷, ces commentaires sont certaines des traces les plus évidentes de la présence de l'auteure. Ils sont un moyen pour les narratrices de donner leur point de vue non seulement sur le processus d'écriture, mais également sur leur émotions et sentiments, en liant souvent les deux. Dans *La Place* ou *Une Femme*, il est clair que les difficultés à écrire sont d'ordre émotionnel et que la recherche d'un agencement idéal témoigne d'une gêne à gérer souvenirs et autres marques d'expression personnelle dans une œuvre qui se veut généralisante. Le métadiscours devient alors signe d'une mémoire personnelle, l'écriture de laquelle oscille entre contrôle — « L'épure tend à prendre toute la place, l'idée à courir toute seule. Si au contraire je laisse glisser les images du souvenir, je le revois tel qu'il était, son rire, sa démarche, il me conduit par la

⁴³ Roland Barthes, *S/Z* (Seuil, Tel Quel, 1970), 10.

⁴⁴ « L'autobiographe prend le masque du savant, du pédagogue ou de l'apôtre. » (Ph. Lejeune, *L'Autobiographie en France*, 56).

⁴⁵ Expression qui provient d'Ernaux (*LP* 21).

⁴⁶ L'expression « écriture blanche », utilisée par Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture* (Seuil, Points, 1972, 59) a été employée par de nombreux critiques pour commenter le style d'Ernaux. Voir par exemple I. Charpentier « 'Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire...' : L'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable », in : <http://contextes.revues.org/document74.html>.

⁴⁷ Voir par exemple l'article « Oublier les mots » de Mona Chollet, mis en ligne à l'occasion de la parution de *L'Écriture comme un couteau*, in : http://www.inventaire-invention.com/lectures/chollet_ernaux.htm.

main à la foire et les manèges me terrifient [...]. » (LP 40) — et révélation — « Le déchiffrement de ces détails s'impose à moi maintenant avec d'autant plus de nécessité que je les ai refoulés, sûre de leur signifiante. Seule une mémoire humiliée avait pu me les faire conserver. » (LP 65). Par leur dimension subjective et l'investissement de la narratrice, les métacommentaires permettent au lectorat de capter l'émotion des narratrices, voire de compatir avec elles. Les réponses au questionnaire mentionné dans le chapitre précédent, à une question sur la valeur du métadiscours dans *La Place*, vont d'ailleurs dans ce sens⁴⁸.

Dans cette perspective, il convient de saisir la dimension complexe, voire paradoxale, du discours métacritique dans l'œuvre d'Ernaux. Il semble ironique en effet qu'Ernaux ait eu recours au métadiscours pour affirmer que son écriture est plate ou « au dessous de la littérature » (UF 23), alors que l'utilisation même des métacommentaires contredit ces affirmations, en rendant son œuvre non seulement personnelle et subjective, mais également scriptible, voire élitiste. Mais il est justement possible de lire dans cet aspect paradoxal une autre manifestation de la dimension littéraire de l'œuvre d'Ernaux : pour Diana Holmes, ce qui définit une œuvre littéraire n'est pas tant son caractère métacritique que sa capacité à poser des questions, soulever des doutes, sans pour autant fournir des réponses⁴⁹. Par leur nature et leur contenu, les métacommentaires fonctionnent donc comme un des marqueurs de la littérarité de l'œuvre d'Ernaux, ainsi que de son aspect transgressif. La définition foucaldienne de la transgression insiste en effet sur les remises en question inhérentes et conséquentes à tout acte transgressif. Situés en décalage avec

⁴⁸ Voir en annexe les réponses à la question « Quand Ernaux fait des commentaires sur le processus d'écriture de *La Place*, avez-vous trouvé que ces commentaires... (a) aident à lire le livre, (b) gênent ou énervent, (c) vous influencent, (d) vous y êtes indifférents, (e) autre (précisez) ». (QU 276).

⁴⁹ Voir la section sur la collection Harlequin in D. Holmes, *Romance and Readership in Twentieth-Century France : Love Stories* (Oxford : Oxford University Press, 2006).

les théories héritées de Bakhtine sur le renversement des rôles et les inversions symboliques du carnaval⁵⁰, les propos de Foucault s'appliquent bien, en l'occurrence, aux interrogations posées par Ernaux sur les limites entre espace littéraire et non-littéraire.

Par sa complexité et l'investissement personnel du *je*, le métadiscours a le pouvoir de rapprocher les narratrices du lectorat et des critiques en leur faisant part de difficultés émotionnelles et en commentant le processus d'écriture. Mais cette originalité peut également dérouter lecteurs comme critiques, qui y verront une rupture dans le déroulement du récit et un investissement quelque peu autoritaire de la part du *je*. Entre désir de complicité et refus de créer un lien, le métatexte joue un rôle de dialogue avec le lectorat virtuel, même s'il est nécessaire de souligner l'ambiguïté de la nature du *je* dans ces passages et les conséquences que cela détient sur les rapports avec les lecteurs. Le métadiscours est créateur de liens avec le lectorat dans la mesure où il joue le rôle de *captatio benevolentiae*. Rompre la tonalité dominante du récit, évoquer le procédé d'écriture, c'est déjà attirer l'attention du lecteur et mettre en avant le processus de lecture. En outre, avoir recours au procédé de préterition en écrivant que l'on ne souhaite pas s'adresser au lecteur, c'est déjà s'adresser à lui/elle. À l'inverse, mentionner une quelconque relation de complicité entre *je* et le lectorat, c'est assumer qu'elle est possible. Le métacommentaire, plus que toute autre procédé d'écriture, met donc l'accent sur la présence du lecteur et va à l'encontre d'une écriture qui ferait fi du regard de l'autre. Comme l'a suggéré Siobhán McIlvanney, « the predominance of metanarrative comments throughout Ernaux's writing signals her narrator's perpetual awareness of

⁵⁰ Voir l'introduction de Peter Stallybrass et Allon White à *The Politics and Poetics of Transgression* (Ithaca, New York : Cornell University Press, 1986).

the judging Other. »⁵¹ Il semble en effet que le besoin de donner des explications sur le processus d'écriture aille de pair avec une conscience aiguë de la présence potentielle du lectorat et de son regard.

Le métatexte ne sert pas seulement à capter l'attention, et éventuellement la bienveillance, du lectorat. Il fournit aussi un guide à la lecture. Les narratrices d'Ernaux ont tendance à suggérer, de manière plus ou moins directe, comment les textes doivent être lus et reçus. Ces commentaires permettent aux narratrices d'appréhender le lectorat. Cependant, des lecteurs pourront être rebutés par cet aspect original de l'écriture. Si le mode d'emploi se trouve principalement dans le corps du texte, on trouve aussi quelques indications sur la manière de recevoir le livre dans le péri-texte, de manière plus classique, comme dans l'avant-propos à « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* ». Ernaux y explique que le livre ne saurait en aucun cas être lu comme une critique des institutions de long séjour (*JNSP* 13). Situés dans le corps du texte, les commentaires des narratrices, à but explicatif, créent parfois un sentiment de confusion. Les métacommentaires de *Passion simple* donnent ainsi ce texte à lire de manières très différentes, la narratrice oscillant entre plusieurs modes d'écriture : « celui du témoignage, voire de la confidence telle qu'elle se pratique dans les journaux féminins, celui du manifeste ou du procès-verbal, ou même du commentaire de texte. » (*PS* 30-1). En parallèle à l'évocation de ces modes d'écrits extrêmement dissemblables, la narratrice entretient la confusion quand, à la page suivante, elle opte finalement pour le mode de l'exposé⁵².

Même si l'usage des métacommentaires va dans le sens d'un dialogue avec le lectorat, ce dialogue peut ressembler à un monologue, les lecteurs n'ayant guère de

⁵¹ S. McIlvanney, *Annie Ernaux, The Return to Origins* (Liverpool : Liverpool University Press, 2001), 119.

⁵² « Je ne veux pas expliquer ma passion — cela reviendrait à la considérer comme une erreur ou un désordre dont il faut se justifier — mais simplement l'exposer. » (*PS* 32).

moyen de répondre aux remarques des narratrices et étant libres de ne pas tenir compte de ces commentaires. Le métadiscours peut ainsi être perçu comme une présence intrusive, une atteinte à la liberté d'interprétation du lectorat. De plus, les lecteurs n'étant pas habitués à ces réflexions d'ordre littéraire pourront se sentir gênés par, voire exclus de, cette connivence intellectuelle. La narratrice présente en effet les métacommentaires comme allant de soi, ce qui ne sera pourtant pas évident aux yeux d'une partie du lectorat⁵³.

L'usage extensif du discours métacritique au sein du texte ernalien a donc le pouvoir d'éloigner ou de séparer le *je* du lectorat ou de la critique, tout en mettant la première personne en position de critique. En incluant dans le texte des remarques sur le processus d'écriture et la réception, Ernaux bouleverse les frontières entre texte et paratexte, cet espace étant caractérisé par sa dimension critique. Cet usage transgressif nous invite à examiner les modalités et spécificités du paratexte ernalien en relation à l'espace critique.

I. 4. Dimension critique et paratexte⁵⁴

Le paratexte est un espace traditionnellement ouvert à une voix critique, que ce soit explicitement dans les entretiens et interviews, ou plus subtilement dans le péri-texte.

Rappelons d'emblée la distinction opérée par Genette entre péri-texte et épitéxte⁵⁵.

Espace qui entoure le texte, le paratexte inclut les éléments qui décrivent le texte

⁵³ Comme l'a remarqué S. McIlvanney, « by asserting the self-evident nature of certain comments regarding the writing process, the narrator is demonstrating that she views the reader as someone with sufficient literary sensitiveness to endorse her remarks and to require no further explanation of them. » « Writing Relations : The Auto/biographical Subject in Annie Ernaux's *La Place* and *Une Femme* », *Journal of the Institute of Romance Studies* 7 (1999), 205-15, 210.

⁵⁴ Cette section propose une synthèse de mon article sur le paratexte chez Ernaux : Élise Huguénay-Léger, « Entre Conformisme et subversion : La Portée du paratexte dans l'œuvre d'Annie Ernaux », *Romance Studies*, à paraître (2008).

⁵⁵ Gérard Genette, *Seuils* (Seuil, Points, 2002 [Poétique, 1987]), 11.

dans l'espace du livre — il s'agit du péritexte — ainsi que les éléments ayant trait à une œuvre sans pour autant en faire partie — c'est l'épître, qui contient les entretiens, interviews, correspondance diverse, articles de journaux et de revues relatifs à une œuvre. Les éléments qui composent le péritexte sont autant d'occasions pour un auteur de manifester des commentaires et opinions. Choisir un titre, une épigraphe, c'est déjà orienter la lecture et proposer un commentaire sur un livre, avant même que le lecteur ait commencé à lire cet ouvrage. Je souhaite concentrer cette étude sur trois éléments clés du péritexte ernalien — titres, épigraphes et notes de bas de page — afin de dégager les positions de l'auteure sur sa vision de la littérature.

Le titre du premier roman d'Ernaux, *Les Armoires vides*, est une citation d'Éluard qu'elle utilise également comme épigraphe à son texte : « J'ai conservé de faux trésors dans des armoires vides/ Un navire inutile joint mon enfance à mon ennui/ Mes jeux à la fatigue » (Paul Éluard, *La Rose Publique*, cité dans *LAV* 9)⁵⁶. En choisissant des vers de ce poète, Ernaux manifeste son attachement pour le surréalisme et sa capacité à choquer et à transgresser. Même si Éluard est désormais entré au Panthéon des poètes, il n'a pas toujours suscité l'unanimité en raison de son affiliation au mouvement surréaliste. Le titre du deuxième roman d'Ernaux, *Ce qu'ils disent ou rien*, est une expression aux résonances à la fois populaires et littéraires⁵⁷. Le choix d'une expression provenant de l'usage populaire dénote le souhait d'Ernaux de réhabiliter son monde d'origine, malgré la manière dont ce monde est dépeint dans le récit. Ce titre a été choisi car le titre originel, avec sa faute de construction et

⁵⁶ Pour une explication par Ernaux du choix de ses titres, mises en exergues et dédicaces, voir P. — L. Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review* et C. — L. Tondeur, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review* 69:1 (October 1995), 37-44.

⁵⁷ Et qui nous rappelle le « *Disent les imbéciles* » de Nathalie Sarraute, qui date de l'année précédente, soulignant une fois de plus les affinités entre Ernaux et les représentants du Nouveau Roman. In N. Sarraute, *Œuvres complètes* (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996 [Gallimard, 1976]), 835-920.

sa tonalité populaire (« *Tu n'as rien à dire que tu ne parles pas* ») avait été refusé par Gallimard⁵⁸. Or « ce qu'ils disent ou rien » est aussi une expression populaire, et la structure refusée par Gallimard est présente dans le corps du texte et même d'autres textes⁵⁹. En plaçant ce titre refusé au cœur d'un jeu intra- et inter-textuel, Ernaux manifeste la volonté d'utiliser le langage dominé comme signe de richesse littéraire et intellectuelle.

Un seul titre est utilisé explicitement comme citation : « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » est la dernière phrase écrite par la mère d'Ernaux dans une lettre à une amie avant de sombrer dans un processus de dégénérescence physique et intellectuelle. Cette phrase est non seulement un exemple de titre-citation⁶⁰, mais elle apparaît à plusieurs reprises dans le texte⁶¹, étant peu à peu intégrée à la fois par la narratrice du journal et par les lecteurs, acquérant ainsi le statut d'hommage littéraire à la mère. Citer sa mère, c'est provoquer en considérant que sa phrase vaut mieux que celle d'un écrivain connu, à la fois comme titre et comme épigraphe. En effet, l'absence d'épigraphe ou de dédicace est une sobriété paratextuelle extrêmement rare dans l'œuvre d'Ernaux et qu'elle a justifiée en ces termes : « L'épigraphe était hors de question à propos de '*Je ne suis pas sortie de ma nuit*' : la seule citation est celle-ci, la dernière phrase écrite par ma mère, et en titre, c'est 'elle', ma mère, qui est ici toute la littérature. »⁶²

Un autre titre qui fonctionne comme hommage est celui du dernier ouvrage en date d'Ernaux, *L'Usage de la photo*, qui nous rappelle le titre de l'ouvrage de

⁵⁸ Voir C. – L. Tondeur, « Entretien avec Annie Ernaux », 41.

⁵⁹ Par exemple « t'en as pas assez devant toi que tu ne trouves rien » (CQDR 57), ou « ben quoi tu n'as rien à dire que tu ne parles pas de tout le dîner » (CQDR 142-3), mais aussi CQDR 29, 124 ou, dans *La Femme gelée*, « qu'est-ce que t'as que tu ne manges pas » (LFG 11).

⁶⁰ « An intertextual title is a literal quote from another text. » Wolfgang Karrer, « Titles and mottos as intertextual devices », in *Intertextuality*, ed. Heinrich F. Plett (Berlin and New York : Walter de Gruyter, Research in Text Theory 15, 1991), 122-34, 122.

⁶¹ Voir JNSP 13, 18, 45, 65 et 73.

⁶² P. – L. Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, 988.

Bourdieu *Un Art moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie*⁶³ ainsi que *L'Usage de la parole* de Sarraute⁶⁴. En fait, Ernaux m'a expliqué avoir choisi ce titre en hommage discret à sa mère qui utilisait souvent le mot « usage »⁶⁵. Le recours à la citation, qu'elle soit explicite ou plus discrète, possède donc une portée personnelle et historique. Citer permet à l'auteure de se situer puisque « to quote [...] is to interrogate the chronicity of literature and philosophy »⁶⁶. En citant, Ernaux donne une place de choix au monde et au langage populaires, et donne naissance à une des originalités de son œuvre par rapport à la « 'vraie' littérature » (LP 72)⁶⁷.

Il convient toutefois de souligner que de nombreux éléments paratextuels chez Ernaux sont utilisés de manière assez conventionnelle. La plupart des titres choisis se conforment à la fonction principale d'un titre, la description de son contenu. Ainsi les titres *Les Armoires vides*, *La Femme gelée*, *La Honte*, *La Place* ou *La Vie extérieure* ont-ils été choisis par leur polysémie et/ou leur aptitude à décrire le sujet principal du livre. Derrière ces titres en apparence neutres, l'objectif d'Ernaux demeure toutefois le même : « placer » ses parents et le monde de son enfance dans la littérature⁶⁸. En choisissant des épigraphes pour la grande majorité de ses textes, Ernaux se conforme à une tradition littéraire dont elle a acquis les principes à travers ses études et sa profession. Les auteurs choisis en épigraphes, de Barthes à Hegel en passant par Rousseau ou Genet, suggèrent le désir de l'auteure de se situer dans une

⁶³ Pierre Bourdieu, *Un Art moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie* (Minuit, 1965).

⁶⁴ In N. Sarraute, *Œuvres complètes*, 921-85.

⁶⁵ Dans son courriel du 6 juin 2006.

⁶⁶ In Judith Still and Michael Worton, « Introduction », in *Intertextuality : Theories and Practices* (Manchester : Manchester University Press, 1990), 12.

⁶⁷ Pour des analyses du parler populaire, on pourra consulter Bourdieu, « Vous avez dit 'populaire' ? », *Actes de la recherche en sciences sociales* 46 (1983), 98-105.

⁶⁸ Ce qui est souligné, à propos du père, par L. Day et T. Jones : « [...] although the text strives to present the father as a representative rather than an individual figure, he nevertheless emerges as 'une espèce de héros de roman'. In that sense too he acquires, through the medium of literature, a status denied him in life : he is, we might say, 'written into the world'. » In *Ernaux : La Place/ Une Femme*, 31.

filiation prestigieuse mettant en relief son appartenance au monde dominant et ses affinités avec les discours critiques et théoriques. Mais, au sein de ces références prestigieuses, les choix d'Ernaux révèlent également sa vision du rôle de la littérature.

Citer, c'est toujours en dévoiler sur ses goûts et ses connaissances. C'est apporter une touche subjective à un texte⁶⁹. En exergue à *Journal du dehors*, Ernaux a par exemple choisi de citer Rousseau, le père de l'autobiographie moderne, avec une citation — « Notre *vrai* moi n'est pas tout entier en nous » (JDD 9) — qui bouleverse d'emblée la définition du terme « journal ». Une autre manière de saluer l'audace littéraire et autobiographique est de citer Leiris⁷⁰, un auteur qui a comparé la littérature à une tauromachie⁷¹, comparaison dont les notions d'exposition et de danger sont particulièrement appropriées pour le thème central de *L'Événement* : un avortement clandestin. Placée en exergue de *La Honte*, une citation de Paul Auster⁷² nous rappelle les affinités d'Ernaux avec un auteur qui ne cesse de bouleverser les frontières entre réalité et fiction, tandis que les références à Hegel, Barthes et Bataille⁷³ évoquent la dimension (méta)critique de l'œuvre d'Ernaux.

La citation mise en exergue au journal intime *Se perdre* est plus originale. Comme épigraphe, « *Voglio vivere una favola* »⁷⁴ est la phrase d'un(e) anonyme inscrite sur les marches d'une église à Florence. En choisissant cette citation, Ernaux bouleverse l'usage élitiste de l'épigraphe, tout en mettant en relief sa fascination pour les anonymes et l'interaction entre *je* et les autres caractéristique de son œuvre. Par son originalité, cette épigraphe place ce journal intime en continuité avec les

⁶⁹ Pour Antoine Compagnon, « le sujet de la citation, c'est le *je* de Montaigne. » In *La Seconde main ou le travail de la citation* (Seuil, 1979), 40.

⁷⁰ En épigraphe de *L'Événement* : « Mon double vœu : que l'événement devienne écrit. Et que l'écrit soit événement. » (LE 9).

⁷¹ Michel Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie », in *L'Âge d'homme* (Gallimard, 1946), 9-25.

⁷² « Le langage n'est pas la vérité. Il est notre manière d'exister dans l'univers. » (LH 11).

⁷³ Respectivement en épigraphe à *Une Femme*, *Passion simple* et *L'Usage de la photo*.

⁷⁴ « Je veux vivre une histoire. » (SP 9).

journaux extimes, *Journal du dehors* et *La Vie extérieure*. En outre, cette citation exemplifie parfaitement le potentiel de revendications politiques et littéraires de l'espace paratextuel. Ernaux a souvent affirmé lors d'entretiens son intérêt pour les démunis, les exclus, ceux que la littérature ignore souvent : « Dans mon enfance j'ai vécu parmi ces gens-là, les exclus, les alcooliques. [...] Ces gens, ils sont proches de moi. Je ne suis pas proche de Le Goff, de l'écrivain dont je parle dans *Journal du dehors* ou d'un directeur de galerie. »⁷⁵ En choisissant la phrase « *Voglio vivere una favola* » en épigraphe à *La Vie extérieure*, Ernaux met en pratique un de ses principes d'écriture : aller au bout des choses. Ce principe énoncé dans le texte et le périphrase de *L'Événement*⁷⁶ est repris comme épigraphe de *L'Occupation* avec une citation de Jean Rhys : « Sachant pourtant que si j'avais le courage d'aller *jusqu'au bout de ce que je ressentais*, je finirais par découvrir ma propre vérité, la vérité de toutes ces choses qui n'en finissent pas de nous surprendre et de nous faire mal. » (*LO 9*, mes italiques). En vertu de ce principe qu'elle a hérité de Rousseau⁷⁷, l'auteur de *La Vie extérieure* souhaite aller au bout de sa conviction que *je* est constitué des autres.

La note de bas de page est un élément paratextuel d'ordinaire réservé à un type d'écrit spécifique. Courante dans des textes à portée scientifique ou académique, la note se fait plus rare dans des œuvres littéraires, particulièrement car elle « [...] tend à rompre le fil de l'histoire et à interposer, entre le lecteur et ses personnages, une instance critique. »⁷⁸ Malgré le risque de distancier le lectorat du texte, l'utilisation de la note s'est développée au fil des publications d'Ernaux jusqu'à

⁷⁵ C. – L. Tondeur, « Entretien avec Annie Ernaux », 43.

⁷⁶ En épigraphe, cette phrase de Yûko Tsushima : « Qui sait si la mémoire ne consiste pas à regarder les choses jusqu'au bout. » (*LE 9*). À l'intérieur du texte, la narratrice réaffirme vouloir aller « au bout de la relation de cette expérience » (*LE 58*), « une expérience vécue d'un bout à l'autre au travers du corps. » (*LE 124*).

⁷⁷ Comme elle l'a exprimé dans son entretien avec Pierre-Louis Fort, interrogée sur le rôle de Rousseau dans sa démarche d'écriture. P. – L. Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », in *Une Femme*, 13.

⁷⁸ Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* (Seuil, Poétique, 2004), 73.

devenir, avec l'usage des italiques et des crochets, une des caractéristiques de son style. *Passion Simple* est le premier récit dans lequel Ernaux a fait un usage extensif de la note, avec six notes de bas de page utilisées en moins de quatre-vingt pages en édition Folio. Deux notes se réfèrent à l'écriture du texte et ses enjeux (PS 18 et 33), une note propose un commentaire sur les temps utilisés dans le récit (PS 66-7), et trois notes sont d'ordre culturel, avec un commentaire d'une phrase lue dans le magazine *Marie-Claire*⁷⁹, des titres de film où figure une passion⁸⁰, et le regret qu'il n'existe pas l'équivalent du tableau *L'Origine du monde*, mais peint par une femme et représentant le corps masculin (PS 50)⁸¹. La mention du magazine féminin *Marie-Claire* ainsi que celle de titres de films est une manière de déjouer les attentes du lectorat en plaçant en bas de page des éléments qui pourraient paraître anecdotiques, mais qui sont en fait mis en relief dans l'espace textuel. Dans *La Honte*, une note est également consacrée aux magazines féminins, qui occupent d'ailleurs une place à part entière dans l'œuvre d'Ernaux⁸². Dans *L'Usage de la photo*, Ernaux utilise les notes de bas de page principalement pour expliciter des termes médicaux, ce qui souligne son désir de combler un vide dans la littérature en expliquant ce qui d'ordinaire est tu, tout en se conformant à l'aspect scientifique et rigoureux de la note.

Les choix opérés dans l'espace péritextuel oscillent donc entre deux pôles : un respect des conventions littéraires et élitistes, et un désir de prendre des distances avec ces conventions et avec le style utilisé par les critiques. Ce survol du péritexte

⁷⁹ En note de bas de page : « Dans *Marie-Claire*, des jeunes, interviewés, condamnent sans appel les amours de leur mère séparée ou divorcée. Une fille, avec rancune : 'Les amants de ma mère n'ont servi qu'à la faire rêver.' Quel meilleur service ? » (PS 26).

⁸⁰ *Ibid.*, 39 : « *Loulou* de Pialat, *Trop belle pour toi* de Blier, etc. »

⁸¹ Il est possible de lire *Passion simple*, et dans une moindre mesure *L'Usage de la photo*, comme des manières de pallier cette absence de représentation du corps masculin.

⁸² « En 2050, la consultation des magazines *Vingt ans*, *Elle*, etc. et des nombreux romans par lesquels la société propose une morale pratique provoquera évidemment le même sentiment d'étrangeté que celle des *Brigitte*. » (LH 106). Pour le rôle des magazines féminins dans l'œuvre d'Ernaux, voir Lyn Thomas, « Influences illégitimes : La Revue *Confidences* comme intertexte des *Armoires Vides* », in *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, ed. F. Thumerel, 139-49.

ernalien nous a permis de dégager les vertus de l'usage de la citation chez Ernaux. Que ce soit en titre, épigraphe ou note, que ce soit de manière discrète ou explicite, la citation remplit une fonction essentielle : donner une voix aux autres. Avec Kristeva, nous pouvons lire les textes d'Ernaux comme patchwork de différentes voix, puisque « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*. »⁸³ Citer permet à l'auteure non seulement de jouer un rôle de critique, mais aussi de laisser aux autres — auteurs reconnus comme anonymes — la possibilité d'endosser ce rôle, mettant ainsi en relief sa vision de la littérature comme espace d'ouverture sur le monde. Enfin, citer permet de resserrer les liens entre écrivain, lecteur et critique dans la mesure où « la citation tente de reproduire dans l'écriture une passion de lecture [...], car c'est bien la lecture, sollicitieuse et excitante, qui produit la citation. »⁸⁴ Comment ce procédé d'interchangeabilité se manifeste-il dans l'espace épitextuel ?

Les éléments épitextuels que je souhaite analyser sont principalement les entretiens et interviews dans lesquels le *je* auctorial, Annie Ernaux, a pu faire entendre sa voix (de) critique, en déclarant par exemple : « Il n'y a pas de degré zéro idéologique dans un texte. Écrire est à mes yeux un acte politique. »⁸⁵ Les entretiens sont l'occasion pour l'auteure de prendre du recul sur la portée et l'originalité de sa démarche, comme quand elle explique : « J'ai l'impression que l'écriture est ce que je peux faire de mieux, dans mon cas, dans ma situation de transfuge, comme acte

⁸³ Julia Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique* 23:239 (avril 1967), 438-65, 440-1.

⁸⁴ A. Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, 27.

⁸⁵ Brigitte Aubonnet, « Entretien avec Annie Ernaux », in : <http://www.encres-vagabondes.com/rencontre/ernaux.htm>. Dans cette citation, les échos à Barthes (degré zéro) et à Sartre (dimension politique de l'écriture) accentuent le côté critique de l'auteure.

politique et comme 'don'. » (ECC 62-3). Cette dernière citation est particulièrement intéressante à plusieurs niveaux : tout d'abord, Ernaux y revendique la portée politique de l'écriture, de *son* écriture. Ensuite, elle établit un lien entre ses écrits et autrui en introduisant la thématique du don, dont j'ai développé les enjeux au chapitre précédent. Enfin, elle se place doublement en position de critique avec cette phrase, pas tant dans la mesure où elle réfléchit à sa propre écriture, mais avec l'utilisation même d'un terme critique : le mot « transfuge ».

Ce terme qu'Ernaux utilise régulièrement⁸⁶, auquel une section entière de *L'Écriture comme un couteau* est consacrée (ECC 65-77) est crucial pour jauger les liens entre l'auteure et le domaine critique. La facilité avec laquelle Ernaux utilise une terminologie critique témoigne de sa capacité d'internalisation d'un discours qui caractérise le monde intellectuellement dominant. Cette assimilation de l'outil critique peut être lue comme illustration de la théorie bourdieusienne du bilinguisme⁸⁷ selon laquelle les individus ayant changé de classe portent en eux deux langages. La connaissance du discours critique permet non seulement à l'auteure de jeter un éclairage nouveau sur son œuvre, mais également d'acquérir les outils qui vont lui permettre, à son tour, de commenter ses propres textes. L'utilisation même du terme « transfuge » est une illustration de la position de transfuge occupée par Ernaux, qui « porte en [elle] deux langages » (LAV 77). Très influencée par la sociologie, Ernaux a été en particulier marquée par les théories bourdieusiennes que l'on retrouve en filigrane de son œuvre, à la fois dans le texte et l'épitexte. Ses récits contiennent des termes ou réflexions héritées de Bourdieu, comme dans *La Femme gelée* où la narratrice explique que les différences de classe sont visibles dans le

⁸⁶ Dans un entretien avec le sociologue Vincent de Gaulejac, elle explique que « pour le transfuge, l'écriture est le seul lieu qu'on peut occuper. » « Vivre pour se raconter, se raconter pour vivre », *Revue internationale de psychologie* VI:14 (2000), 215-25, 220.

⁸⁷ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire* (Fayard, 2005 [1982]), 75-83.

langage⁸⁸, et qu'il existe un lien inextricable en savoir et pouvoir⁸⁹. Ces réflexions sont rendues possibles par la présence de la narratrice adulte, qui a commencé à saisir les différences de classe en entrant à l'école mais qui n'a pu les comprendre et les formuler qu'en faisant partie du monde dominant. Ernaux a ainsi expliqué lors d'un entretien que « sans vivre au jour le jour, dans l'intimité, les idées, le mode de vie, l'habitus du milieu bourgeois, [elle] n'aurai[t] pas pu découvrir à quel point il s'agissait d'un monde différent de celui de [s]es origines, un monde dominé, lui. »⁹⁰

L'internalisation du discours critique et la position de bilingue n'ont donc été rendues possibles que dans la mesure où Ernaux a connu de l'intérieur ces deux mondes et ces deux langages. Le bilinguisme résulte d'un processus qui s'est déroulé dans la durée. Chez Ernaux, la distance entre *je*-personnage(s) et *je*-narratrice(s) reflète la distance temporelle nécessaire à ce processus d'internalisation. Dans *L'Événement* par exemple, les termes « dominants » et « dominés » apparaissent au sein d'une parenthèse où la narratrice adulte s'exprime directement. Cette séparation typographique reflète la durée nécessaire à l'acquisition, par l'auteure, du langage bourdieusien :

(« Je ne suis pas le plombier ! » Cette phrase, comme toutes celles qui jalonnent cet événement, des phrases très ordinaires, proférées par dans gens qui les disaient sans réfléchir, déflagre toujours en moi. Ni la répétition ni un commentaire sociopolitique ne peuvent en atténuer la violence [...]. [Elle] continue de hiérarchiser le monde en moi, de séparer, comme à coups de trique, les médecins des ouvriers et des femmes qui avortent, les dominants des dominés.) (*LE* 107-08)

⁸⁸ « Crier, se cacher dans des endroits où personne ne vous trouvera [...]. Je ne savais pas que dans un autre langage cette joie de vivre se nomme brutalité, éducation vulgaire. » (*LFG* 35).

⁸⁹ « Le dire, la bonne conscience de soi bien narcissique que ça donne, la réussite scolaire. La liberté, l'assurance. Un début de pouvoir forcément. » (*Ibid.*, 50).

⁹⁰ L. Day, « Entraîner les lecteurs dans l'effacement du réel » : Interview with Annie Ernaux », 232.

Ce commentaire métatextuel met en relief la distance entre la narratrice adulte et celle plus jeune, en soulignant que les connaissances acquises par la narratrice adulte résultent d'un long mouvement. En outre, la phrase qui résonne encore avec violence dans l'esprit de la narratrice évoque une autre caractéristique des transfuges analysée par Bourdieu et internalisée par Ernaux : « l'excès de mémoire du stigmatisé », expression dont Ernaux explique dans *L'Écriture comme un couteau* qu'elle l'a beaucoup marquée⁹¹. Ces exemples signalent l'emprise de la pensée de Bourdieu sur le texte et l'épitexte de l'œuvre d'Ernaux, emprise telle qu'il est possible de lire certains textes d'Ernaux, son premier roman en particulier, à la lueur des théories bourdieusiennes sur le langage, l'éducation et la notion de capital culturel⁹².

Si Ernaux a internalisé le discours sociologique pour pouvoir le réutiliser dans son œuvre, elle a également assimilé d'autres types de discours critiques : la poétique, et dans une certaine mesure, les théories féministes. Lors d'entretiens et d'interviews, Ernaux s'exprime volontiers sur le statut de ses textes, et en particulier sur l'utilisation de la première personne. Elle a pu ainsi expliciter la nature originale du *je* qu'elle utilise en commentant l'évolution de cette première personne, et le passage de la dissociation à l'assimilation entre trois différentes instances : personnage, narratrice et auteure⁹³. Ces commentaires invitent à se questionner sur la valeur et la fonction des entretiens pour un auteur et pour la critique. En effet, s'interroger sur

⁹¹ « Bourdieu évoque quelque part 'l'excès de mémoire du stigmatisé', une mémoire indélébile. Je l'ai pour toujours. » (*ECC* 69).

⁹² Ce qu'a fait Vincent de Gaulejac avec « Analyse du cas Denise Lesur/Annie Ernaux », in *La Névrose de classe* (Hommes et groupes éditeurs, 1987), 151-70. Je reviens sur les liens Ernaux/Bourdieu dans le chapitre suivant, 258-61.

⁹³ « Avec *La Femme gelée*, je prends mes distances avec le roman. Il n'y a pas vraiment de différence entre la narratrice et le personnage. » C. – L. Tondeur, « Entretien avec Annie Ernaux », 38. À propos du même texte, Ernaux a affirmé : « Dans *La Femme gelée*, il y a un 'je' transitoire, qui n'appartient plus tout à fait au 'je' fictionnel. » M. Boehringer « Écrire le dedans et le dehors : Dialogue transatlantique avec Annie Ernaux », *Dalhousie French Studies* 47 (Summer 1999), 165-70, 166.

son œuvre et son style est devenu courant pour un écrivain dans les dernières décennies. La capacité d'Ernaux à faire sien le discours critique est symptomatique des attentes de la critique comme du public. La médiatisation des auteurs, le rituel d'interviews télévisées, radio et virtuelles incitent les écrivain(e)s contemporain(e)s à occuper une position de critique, à se distancier de leur œuvre et à l'auto-commenter. Avec cette ère de surenchère médiatique que j'évoque plus en détails dans le chapitre suivant, l'épitéxte est devenu plus important que le périexéte dans la diffusion des opinions d'un auteur sur son propre ouvrage. Il serait donc possible d'arguer que le *je* critique d'Ernaux se fonde dans une tendance générale à laquelle elle se conforme. Mais dans le cas d'Ernaux, la nature critique du *je* auctorial est compliquée par la présence d'un discours critique au sein même du texte, ainsi que par les conditions d'acquisition de ce discours. Qu'il s'agisse d'une terminologie sociologique ou littéraire, l'internalisation de la critique résulte de lectures, d'intérêts personnels ou professionnels, mais surtout d'expériences vécues. Cette dernière donnée tend à remettre en question les frontières d'ordinaire établies entre critique et réalité, ce qui est particulièrement visible chez Ernaux dans l'utilisation d'un discours féministe.

Il est possible d'arguer que le texte comme le paratexte de l'œuvre d'Ernaux sont imprégnés d'une dimension féministe. Et pourtant, cette dimension est loin d'être unilatérale, ce qui est visible dans les entretiens où Ernaux évoque ses réticences sur son assimilation avec le féminisme et l'écriture féminine⁹⁴. Par ailleurs, la réception de *Passion simple* par les critiques féministes a été mitigée⁹⁵ dans la

⁹⁴ « Je me suis toujours tenue à l'écart de ce courant [=les *gender studies*]... J'ai même renvoyé avec une certaine dureté ceux qui me parlaient d'écriture féminine ». P. — L. Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, 987.

⁹⁵ Les critiques ont pu être gênés par le fait que « la narratrice, en vivant sa liaison, semble être aussi tout le contraire d'une féministe. [...] Ici nous ne sommes plus en présence du modèle 'Sade', mais du modèle *Nous deux*. » Sylvie Romanowski, « *Passion simple* d'Annie Ernaux : Le Trajet d'une féministe », *French Forum* 27:3 (Fall 2002), 99-114, 105-6.

mesure où « some feminist critics are deeply disturbed by the submission of Ernaux's narrators to what might appear to be masochistic sexual desires »⁹⁶. En fait, la complexité de la teneur féministe de l'œuvre d'Ernaux résulte de ses conditions d'acquisition. Ernaux a certes été influencée par des écrits féministes, par Beauvoir en particulier, mais elle tient surtout cette dimension de sa mère, qui était une « féministe avant l'heure »⁹⁷. Si Ernaux a pu expliquer que « le féminisme n'est pas un étendard pour [elle, mais] une nécessité, de l'ordre de l'action, de l'ordre du politique »⁹⁸, c'est justement parce que « son » féminisme a été acquis dès le plus jeune âge et qu'il est une composante naturelle de l'identité de l'auteure qui a écrit : « au fond, je ne sais pas ce que c'est de ne pas être féministe [...]. » (UP 120-1).

Le processus complexe d'assimilation de différents discours ou modes de pensée permet de mieux mettre en relief la nature critique de la première personne chez Ernaux. Tout comme l'utilisation d'un discours (de) critique, la tendance à regarder le monde et les autres sous l'angle de la différence de classe et celui de la différence sexuée proviennent à la fois de la formation d'Ernaux, de ses lectures, de ses intérêts, mais aussi et surtout de ses expériences vécues. À une époque où de nombreux auteurs se font aussi critiques, ce serait alors non dans la fonction critique de l'œuvre Ernaux, mais dans la nature intrinsèquement critique de son *je* narratif et auctorial et dans les revendications exprimées — en particulier, la certitude que politique et littéraire sont liés — qu'il faudrait rechercher toute l'originalité du discours critique d'Ernaux⁹⁹. La composition originale du *je* ernalien met le lecteur

⁹⁶ L. Day, « 'Entraîner les lecteurs dans l'effacement du réel' : Interview with Annie Ernaux », 225.

⁹⁷ C. — L. Tondeur, « Entretien avec Annie Ernaux », 42.

⁹⁸ P. — L. Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, 987.

⁹⁹ Dans leur introduction à *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?*, Nathalie Morello et Catherine Rodgers indiquent que les écrivains contemporains français ne croient plus en la portée politique de l'écriture et en sa capacité à faire changer les gens et le monde. (Amsterdam et New York : Rodopi, Faux titre 230, 2002), 7-45, 18-9.

en présence d'une remise en question des frontières entre public — discours critique — et privé — discours informé par des expériences personnelles —, remise en question visible également dans le domaine de la critique établie.

II. Quand les critiques deviennent *je* :

Une remise en question des frontières entre *je* et la critique

Dans cette section, je souhaite évaluer dans quelle mesure le processus d'interchangeabilité entre *je* et les autres fonctionne également dans le domaine de la critique. Si la section précédente a mis en relief les occurrences dans lesquelles *je* est critique, est-il en revanche possible d'affirmer que la critique est *je* ? En outre, cette affirmation suggère-t-elle un processus d'identification entre les critiques et la première personne ? Ou signale-t-elle que les critiques d'Ernaux ont tendance à adopter une voix personnelle ? C'est dans la perspective des liens entre privé et public que je souhaite proposer des éléments de réponse à ces questions, en analysant la porosité de ces sphères.

II. 1. *Un brouillage des pistes et des frontières entre je et la critique*

Les textes d'Ernaux sont écrits du point de vue d'un *je* dont j'ai précédemment démontré la dimension critique. Ernaux-auteure nourrit cette confusion entre *je* et la critique en ayant publié des textes qui l'assimilent à la critique, où la nature du *je*

qu'elle emploie contribue à non seulement brouiller, mais franchir la frontière entre *je* et critiques.

Dans des revues littéraires spécialisées, Ernaux a pu se positionner sur la littérature en général¹⁰⁰, sur certains genres¹⁰¹ ou auteurs¹⁰². Ces articles sont l'occasion pour l'auteure de développer sa vision de la littérature sans être limitée par des soucis de rupture du récit, ou sans dépendre des questions de l'intervieweur. La revue *LittéRéalité* comprend un texte d'Ernaux intitulé « Sur l'écriture » dans lequel elle explique sa venue à l'écriture et les évolutions de son style. Elle définit l'écriture comme recherche de la réalité, affirmation qui exprime un refus des inégalités sur le plan littéraire : « il n'y a pas de hiérarchie dans les objets qui peuvent entrer dans l'écriture, puisque, si l'écriture, comme je la sens, est une quête de réalité, tout a une importance, tout a un sens. »¹⁰³ Quête de réalité que l'on retrouve comme point de rencontre entre Ernaux et d'autres auteurs : Ernaux a exprimé son admiration pour Pavese dans de nombreux entretiens, et dans la revue *Roman*, elle développe cette affinité en expliquant aimer *Le Bel été* pour la « quête désespérée du réel » que livre le personnage¹⁰⁴. Un autre élément concomitant avec la recherche du réel est la notion d'engagement par l'écriture, notion également développée dans les écrits épitextuels d'Ernaux. Elle a ainsi expliqué dans *Nouvelles nouvelles* qu'elle ne se sent pas en affinité avec le genre de la nouvelle, qui selon elle ne détient pas de

¹⁰⁰ A. Ernaux, « Littérature et politique », *Nouvelles nouvelles* 15 (été 1989), 100-3 ; « Quelque chose entre l'histoire, la sociologie et la littérature », *La Quinzaine littéraire* 532 (16-31 mai 1989), 13.

¹⁰¹ A. Ernaux, « Insatisfaction », *Nouvelles nouvelles*, numéro spécial (premier trimestre 1988), 12-6.

¹⁰² A. Ernaux, « Cesare Pavese », *Roman* 16 (septembre 1986), 60-1 ; « Le 'fil conducteur' qui me relie à Beauvoir », *Simone de Beauvoir Studies* 17 (2000-01), 1-6.

¹⁰³ A. Ernaux, « Sur l'Écriture », *LittéRéalité* XV:1 (printemps-été 2003), 9-22, 17.

¹⁰⁴ A. Ernaux, « Cesare Pavese », 61. Cette quête du réel est également saillante dans le numéro 3 de la revue *Tra-jectoires* consacré à Annie Ernaux et Albert Memmi, comme je l'ai noté dans le compte-rendu disponible à l'adresse suivante : <<http://www.fabula.org/revue/document1932.php>>.

potentiel subversif et empêche un engagement à long terme¹⁰⁵. L'article écrit par Ernaux pour *Le Monde* à la mort de Bourdieu n'est certes pas un article de critique littéraire, mais il reflète la dimension sociologique et engagée de l'œuvre d'Ernaux, dimension justement visible dans le titre de plusieurs articles d'Ernaux¹⁰⁶.

En parallèle à sa vision de la littérature, Ernaux s'est exprimée à de nombreuses reprises sur la nature et la fonction du *je* — des *je* serait plus approprié — dans ses récits. Cette question qui soulève nombre d'interrogations lors d'entretiens revient en filigrane des textes d'Ernaux sur son écriture, comme pour lier l'écriture même à la recherche de la teneur de la première personne. Les réflexions sur la spécificité du *je* ernalien se positionnent dans le champ littéraire et critique contemporain, soulignant la connaissance par l'auteure de ce champ et son désir de se situer par rapport aux autres écrivains. En particulier, Ernaux s'est positionnée à plusieurs reprises par rapport à la notion d'autofiction en refusant que son écriture soit assimilée à ce courant : « [Le *je*] ne constitue pas un moyen de me construire une identité à travers un texte, de m'autofictionner, mais de saisir, dans mon expérience, les signes d'une réalité familiale, sociale ou passionnelle. Je crois que les deux démarches, même, sont diamétralement opposées. »¹⁰⁷ Dans une émission sur le thème de l'autobiographie, Ernaux réaffirme ces réticences envers l'autofiction, un terme qui est selon elle plus acceptable que le mot « autobiographie ». Elle définit cette dernière comme un « genre honteux »¹⁰⁸ puisque l'auteur doit tout assumer : les

¹⁰⁵ A. Ernaux, « Littérature et politique » (*Nouvelles nouvelles* 1989) : l'auteure y décrit un lien inextricable entre « l'exercice de la littérature et l'injustice du monde. » (103)

¹⁰⁶ L'article sur Bourdieu (A. Ernaux, « Bourdieu, Le chagrin », *Le Monde* du 6 février 2002) est analysé en détail à la fin du chapitre 5.

¹⁰⁷ A. Ernaux, « Vers un *je* transpersonnel », *RITM* 6, Université de Paris-X (1993), 219-22, 222. Ernaux m'a également fait part de son point de vue sur l'autofiction lors de notre entretien, voir *EN* 293-4.

¹⁰⁸ « L'Autobiographie » (Cassette du C.N.E.D., avec la participation d'Annie Ernaux et Philippe Lejeune, présenté par Pascal le Guern, réalisé par Philippe Richard : Service audiovisuel, Futuroscope, 2002)

épisodes qui mettent en valeur comme ceux qui font rougir. Par conséquent, elle note que l'autofiction comprend de nombreuses autobiographies qui refusent de s'assumer comme telles. Ce lien a également été souligné par Marie Darrieussecq qui voit l'autofiction comme une manière d'entrer dans l'autobiographie « en fraude »¹⁰⁹.

L'épître ernalien informe le texte : les écrits non « littéraires » d'Ernaux permettent soit d'éclairer le style de l'auteure et ses objectifs, soit d'inviter à déceler d'autres liens avec les textes « littéraires ». Ernaux a contribué à *Acteurs du siècle*, un ouvrage de photographies d'individus au travail agrémenté de quelques textes. En s'exprimant sur ce sujet, Ernaux explicite son intérêt pour les ouvriers, les travailleurs, les classes dominées, « tous ceux dont les gestes appartiennent à [s]on histoire. »¹¹⁰ Cette contribution souligne aussi un intérêt pour la photographie qui touche à la fascination, comme elle me l'a confirmé¹¹¹. Enfin, l'investissement personnel de l'auteure au début et à la fin de ce texte¹¹² nous rappelle son désir de lier le personnel et le public, l'intime et le collectif. En 1999, Ernaux a écrit un texte pour *La Nouvelle Revue Française*, portant sur la mort de la centenaire Jeanne Calment¹¹³. Le choix de ce sujet est intéressant à plusieurs égards : d'une part, il couvre les notions de temps, mort et vieillesse, thèmes clés dans l'œuvre d'Ernaux.

¹⁰⁹ M. Darrieussecq, « L'Autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique* 107 (septembre 1996), 369-80, 372.

¹¹⁰ A. Ernaux, « Parmi les rares photos de famille... », in *Acteurs du siècle*, ed. Bernard Thibault (Le Cercle d'Art, 2000), 43-53, 44.

¹¹¹ Lors de mon entretien avec Annie Ernaux, nous avons discuté de la question de la photographie. Voir EN 288-91. La dernière publication d'Ernaux au moment où j'écris — *L'Usage de la photo* — en est la manifestation la plus évidente. Mais l'intérêt croissant pour la photographie est également visible dans la critique. Voir par exemple P. – L. Fort, « À l'épreuve de la photographie : Sensibilité ancienne et sensibilité nouvelle chez Annie Ernaux », *Nouvelles Études Francophones* 20:1 (Spring 2005), 129-36.

¹¹² Ce texte débute par « Parmi les rares photos de ma famille, ancienne, que je possède, il y a celles du mariage de mes parents en 1928. » et se termine avec « Je revoyais les mains de mes ascendants sur la photo de mariage de mes parents. J'ai pensé que le fil conducteur entre les générations, entre le passé le plus lointain et notre monde d'aujourd'hui, c'était le travail. Qu'il faudrait bien lui redonner sa valeur de lien entre les hommes. » In *Acteurs du siècle*, ed. B. Thibault, 43 et 53.

¹¹³ A. Ernaux, « De l'autre côté du siècle », *Nouvelle Revue Française* 550 (juin 1999), 96-100. Ernaux fait aussi référence à la centenaire dans LVE 58 et LVE 92-3

D'autre part, ce texte portant sur un sujet peu académique peut se donner à lire comme la mise en pratique de l'affirmation selon laquelle il n'existe pas de hiérarchie entre les sujets, entre les catégories du réel. De même, que la photo décrite dans *Acteurs du siècle* soit celle du mariage des parents également décrite dans *La Place* souligne le fait que les différentes activités de l'auteure sont reliées entre elles et suggère une abolition des barrières entre différentes catégories d'écrits, entre le texte et le péri-texte.

En s'exprimant dans des revues spécialisées, dont les contributions d'universitaires et intellectuels sont destinées à un public restreint, Ernaux ajoute à sa casquette d'écrivaine celle de critique littéraire de sa propre écriture ou de celle des autres. Ses contributions sur des sujets autres que littéraires tendent vers la reconnaissance de ces sujets et leur valorisation. Une analyse des thèmes et enjeux de ces textes vient de révéler qu'il n'existe pas de séparation nette entre ces écrits « non-littéraires » et les récits publiés chez Gallimard. Au contraire, les convictions d'Ernaux sur le rôle de la littérature et son refus de hiérarchies entre les écrits et les sujets assurent une permanence entre tous ces écrits, un lien dont la manifestation la plus nette est la première personne : *je*. Lors de l'émission sur l'autobiographie pour le C.N.E.D., Ernaux occupe plusieurs statuts à la fois : celui d'auteure, qui s'exprime sur ses écrits et son style, et celui de critique d'elle-même et des autres, position affirmée par la présence de Philippe Lejeune. Il est remarquable que lors de la discussion entre l'auteure et l'universitaire, Ernaux parvienne à assumer habilement toutes ces positions, avec une connaissance du discours critique qui la met sur un pied d'égalité avec Lejeune. Par ses positionnements multiples, *je* serait-elle alors plus critique que les critiques ? En plus de bouleverser les frontières entre écrivain et critique, ne les déplace-t-elle pas ?

Deux arguments nous invitent à répondre affirmativement à ces questions : d'une part, la tendance pour la critique à assimiler les termes utilisés par Ernaux, et d'autre part, le refus par l'auteure de certains discours critiques. L'incorporation du discours critique est en fait un processus à double sens : si Ernaux intègre volontiers le discours des critiques, ces derniers internalisent également le métadiscours élaboré par l'auteure. Ce double mouvement participe à un renversement des catégories et des dynamiques entre soi et les autres. Plusieurs termes et expressions ont été formulés par l'auteure avant de devenir l'apanage de la critique. L'expression « écriture plate » (LP 21) a été réappropriée par la critique, processus qui fait d'ailleurs sourire l'auteure. Lors d'un entretien, à la question « L'expression 'écriture plate' est-elle de vous ? », Ernaux a répondu : « Oui. Je l'ai écrite dans *la Place*. Et tout le monde s'est jeté dessus. 'Si elle le dit'... [rires] »¹¹⁴, soulignant l'empressement des critiques à assimiler les propos tenus par les écrivains. De la même manière, les termes « auto-socio-biographie »¹¹⁵ et le « je transpersonnel »¹¹⁶ sur lequel porte ce travail, sont des exemples de l'internalisation par la critique de termes élaborés par l'auteure. Ce mouvement original souligne un autre aspect de l'interchangeabilité des positions entre soi et les autres, et de la remise en question des divisions conventionnelles. Ce renversement des frontières entre la critique et son public ne va pas sans problèmes : en effet, un auteur est-il vraiment habilité à commenter son œuvre et son style¹¹⁷ ? Ce type de discours ne cache-t-il pas une volonté de manipuler la critique ?

¹¹⁴ J. – L. Tallon, « Mon Écriture cherche à transcrire la violence de la réalité. »

¹¹⁵ ECC 21 : « Or, *La Place*, *Une Femme*, *La Honte* et en partie *L'Événement*, sont moins autobiographiques qu'auto-socio-biographiques. »

¹¹⁶ A. Ernaux, « Vers un je transpersonnel », 222.

¹¹⁷ Cette question nous renvoie aux analyses menées dans le premier chapitre, section I. 2., sur les différentes facettes de l'écrivain.

Ernaux peut développer une attitude assez ambiguë, parfois autoritaire vis-à-vis de la critique, que ce soit dans ses textes mais aussi lors de dialogues avec la critique. Consciente du discours critique que peut déclencher son œuvre, Ernaux intégrera par exemple à ses textes des réfutations du discours psychanalytique. Dans *La Femme gelée*, la narratrice suggère que sa famille ne se conforme pas au schéma psychanalytique traditionnel et que ses sentiments pour ses parents sont atypiques : « (Édipe, je m'en tape. Je l'adorais aussi, elle [=ma mère]. » (*LFG* 19). Dans *La Honte*, un commentaire métatextuel prend la forme d'une anticipation de potentielles interprétations psychanalytiques, comme pour décourager ce type de discours : « Je n'attends rien de la psychanalyse ni d'une psychologie familiale dont je n'ai pas eu de peine à établir les conclusions rudimentaires depuis longtemps, mère dominante, père qui pulvérise sa soumission en un geste mortel, etc. » (*LH* 31). Mais ces réticences vis-à-vis du discours critique psychanalytique sont remises en question à la fin de *Se perdre*, composée presque exclusivement de récits et d'analyses de rêves, choix expliqué par Ernaux lors d'un entretien :

Je n'ai que des notions très ordinaires de psychanalyse, une teinture... Mais il est vrai qu'ici je cherche à interpréter mes rêves, que je cherche d'où vient ma passion, que je la mets en relation avec mon attitude constante vis-à-vis des hommes, etc. Avec ma mère, surtout avec ma mère.¹¹⁸

L'investissement personnel de l'auteure dans le processus d'interprétation de ses rêves peut être lu comme conséquence de cette affirmation catégorique : « Moi seule je peux éclairer ma vie, pas les critiques. » (*SP* 99). Le récit d'un rêve en particulier a

¹¹⁸ L. Day, « 'Entraîner les lecteurs dans l'effacement du réel' : Interview with Annie Ernaux », 229.

suscité de nombreuses interprétations psychanalytiques par la critique : il s'agit du rêve relaté à la fin d'*Une Femme* : « Une fois, j'étais couchée au milieu d'une rivière, entre deux eaux. De mon ventre, de mon sexe à nouveau lisse comme celui d'une petite fille partaient des plantes en filaments, qui flottaient, molles. Ce n'était pas seulement mon sexe, c'était aussi celui de ma mère. » (UF 104). Je ne souhaite pas proposer une autre lecture de ce rêve, mais interroger sa valeur dans le texte. En le relatant, Ernaux savait très certainement que ce fragment déclencherait un type spécifique d'interprétations. Elle a pourtant choisi de l'inclure dans le texte, un reflet de ses ambiguïtés vis-à-vis du discours psychanalytique. Tout se passe donc comme si l'auteure semait des invitations à un type de discours qu'elle récuse par la suite.

D'une manière similaire, le refus d'Ernaux d'être assimilée au courant de l'autofiction peut être exprimé de manière catégorique, comme quand elle affirme : « [...] vous avez raison de ne pas accepter le terme d'autofiction tel que l'utilise Hubier pour moi, il est flagrant que je ne saurais être associée aux autres auteurs qu'il évoque »¹¹⁹. Mais Ernaux entretient la confusion sur son appartenance à ce courant en utilisant elle-même le mot « autofiction » : « Dans le film intérieur que je me déroule habituellement [...] toute cette autofiction permanente » (LO 21). Même si cette citation se réfère non à son projet d'écriture, mais à sa manière de vivre, elle apparaît comme une source de confusion et de provocation pour la critique établie.

Le *je* ernalien apparaît donc à la fois assimilable, et en opposition, à la critique. Charpentier a suggéré, de la part d'Ernaux, un « souci constant de contrôler sa propre réception »¹²⁰ via le texte et l'épitexte. Or, même si la présence de l'auteure vis-à-vis de la réception de son œuvre est indéniable, il est possible de lui attribuer

¹¹⁹ Courriel du 5 mars 2006. Ernaux fait référence à l'ouvrage de Sébastien Hubier, *Littératures intimes : Les Expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction* (Armand Colin, U, 2003).

¹²⁰ I. Charpentier, « 'Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire...' : L'œuvre autosociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable. »

une autre fonction. Maîtriser l'appareil critique, c'est avoir le choix des armes pour sa défense vis-à-vis des détracteurs de l'autobiographie. De nombreux critiques ont en effet mis en relief la « scène judiciaire de l'autobiographie »¹²¹ et les liens entre écriture autobiographique, défense et plaidoyer. En prenant le statut de critique, le je ernalien peut soit se mettre sur la défensive, soit acquérir les outils qui lui permettront de se défendre lors d'entretiens. Autobiographie et jugement ont toujours été liés, en particulier depuis le fameux début du livre I des *Confessions* : « Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra ; je viendrai ce livre à la main me présenter devant le souverain juge. »¹²² L'œuvre d'Ernaux est aussi imprégnée de cette dimension, à placer dans la tradition autobiographique mais également dans l'éducation fortement chrétienne de l'auteure. Dans *La Honte*, la « scène » du père voulant tuer la mère a échappé à la narration autobiographique pendant des années car elle était impossible à replacer dans un schéma traditionnel de défense judiciaire ou de faute religieuse :

C'est une scène qui ne pouvait pas être jugée. Mon père qui m'adorait avait voulu supprimer ma mère qui m'adorait aussi. Comme ma mère était plus chrétienne que mon père, qu'elle s'occupait de l'argent et qu'elle rencontrait mes maîtresses, je devais considérer comme naturel qu'elle crie après lui de la même façon qu'après moi. Il n'y avait de faute ni de coupable nulle part. [...] (LH 18-9).

¹²¹ Expression empruntée à Gisèle Mathieu-Castelani, *La Scène judiciaire de l'autobiographie* (PUF, Écriture, 1996). On consultera aussi « L'Autobiographie en procès », section de *L'Autobiographie en France* de Ph. Lejeune (59-62), et ouvrage collectif sous la direction de Ph. Lejeune : *L'Autobiographie en procès* (Nanterre : Cahiers RITM 14, 1997). Voir aussi Michel Leiris, *De la littérature considérée comme une tauromachie* et Philippe Vilain, *Défense de Narcisse* (Grasset, 2005).

¹²² Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions* (in *Œuvres Complètes* I, Gallimard, Pléiade, 1959 [1782]), 5.

Le brouillage des frontières entre *je* autobiographique et critique signale également une remise en question des frontières entre *je* et lectorat, puisque ce dernier est affecté par les commentaires critiques des instances narratives au niveau du texte. En effet, en brisant l'illusion d'un auteur absent, ces commentaires forcent le lectorat à occuper à leur tour une position critique en s'interrogeant sur le statut du texte et son fonctionnement. Le potentiel critique de la première personne contribue ainsi à fragiliser les divisions entre *je* auctorial et *je* narrant, entre *je* et le lectorat, entre *je* et la critique. Ce bouleversement nous invite à nous interroger sur les rapports entre la critique et la première personne.

II. 2. *La critique, à la première personne*

Être critique littéraire, c'est tenir un discours sur un discours en proposant une lecture interprétative d'un texte. Par conséquent, toute activité critique engendre inévitablement une part de subjectivité, une insertion du privé dans le public. Paul de Man a défini l'autobiographie non comme un genre mais comme une condition de réception qui s'exprime dans tous les types d'écrits, même les plus arides ou académiques : « Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts. »¹²³ En commentant Paul de Man, Alice Kaplan a montré que cette condition s'étend de la sphère de la réception à celle de la production : « Tout écrit est autobiographique. [...] Un récit autobiographique à la première personne, qui se donne pour tâche le dévoilement et la franchise, peut être le plus secret, le plus oblique, tandis qu'un genre impersonnel comme la critique peut être le plus révélateur de la

¹²³ P. de Man, « Autobiography as De-Facement », in *The Rhetoric of Romanticism* (New York : Columbia University Press, 1984), 67-81, 70.

personnalité. »¹²⁴ Comment la nature autobiographique du *je* critique s'exprime-t-elle dans la critique contemporaine, et en particulier la critique ernalienne ? Stylistiquement et thématiquement, quelles sont les caractéristiques d'une critique à la première personne ?

La citation de Doubrovsky placée en épigraphe de ce chapitre souligne la part de subjectivité qui émane de toute activité littéraire : « Écrivain, critique, lecteur, ce qu'on trouve invariablement, au point de départ comme au point d'arrivée, c'est cette aventure à la fois commune et intime, c'est une subjectivité pleine et entière en exercice. »¹²⁵ Cette subjectivité s'exprime d'abord sur un plan stylistique, avec la normalisation progressive de l'utilisation de la première personne du singulier par les critiques. Dans les dernières décennies, les critiques ont progressivement quitté le *nous* de majesté pour employer le *je*, comme a pu le remarquer Lejeune dans sa préface à la deuxième édition de *L'Autobiographie en France* : « [...] aujourd'hui [=en 1998], je m'exprime en 'je' ; en 1971, il était plus normal, plus courtois peut-être, de dire 'nous', et c'est donc au nous que je cède maintenant la parole. »¹²⁶

En France, il semblerait que la critique spécialisée dans l'écriture autobiographique soit particulièrement prête à utiliser *je*, ou du moins une tonalité très personnelle, pour s'exprimer. Même s'il est encore controversé pour un critique français de s'exprimer sur un mode personnel, de nombreux universitaires adoptent cette tonalité : *Signes de vie*¹²⁷ de Lejeune est parsemé d'anecdotes, même s'il convient de souligner que son style demeure original et marginal. La revue de l'Association Pour l'Autobiographie, *La Faute à Rousseau*, possède la singularité de

¹²⁴ A. Kaplan, « Paul de Man et l'autobiographie », in *L'Autobiographie en procès*, ed. Ph. Lejeune, 129-41, 137.

¹²⁵ S. Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, 257.

¹²⁶ Ph. Lejeune, *L'Autobiographie en France*, 6.

¹²⁷ Ph. Lejeune, *Signes de vie : Le Pacte autobiographique 2* (Seuil, 2005).

rassembler académiques, écrivains et lecteurs et se donne à lire comme un forum d'expressions personnelles. L'ouvrage *Genèse et autofiction*¹²⁸ donne la parole à des universitaires et écrivains sur la genèse, la théorie et la pratique de l'autofiction. Les écrivains (dont Camille Laurens et Vincent Colonna) y endossent un rôle critique tout en abordant des aspects personnels de leur vie et de leur travail de création. *Défense de Narcisse* de Vilain contient des références à sa vie privée, à sa relation avec Ernaux dans un livre *a priori* critique sur l'autofiction. Dans cet essai où l'expression de la première personne dépasse le domaine stylistique, le lecteur pourra ressentir un certain voyeurisme, ou du moins de l'opacité, surtout s'il n'est pas familier avec l'œuvre d'Ernaux. L'inclusion d'éléments personnels dans un livre à vocation critique est problématique dans le sens où elle ne répond pas aux attentes spécifiques d'un genre, celui de l'essai critique. Il semblerait en tout cas que l'écriture autobiographique encourage un discours à la première personne, comme s'il était inapproprié d'employer le *nous* pour évoquer le *je*.

Qu'est-ce, alors, que la critique, et en particulier la critique à la première personne ? « Personal criticism, as I mean the term in this book, entails an explicitly autobiographical performance within the act of criticism »¹²⁹. Nancy K. Miller définit en ces termes la critique personnelle, un investissement grandissant du *je* des critiques qui trouble les frontières entre présence et absence de la première personne, entre objectivité et subjectivité, entre privé et public. En outre, elle note que cette tendance est liée au développement de l'autobiographie¹³⁰. La critique ernalienne se positionne de plain-pied dans cette problématique dans la mesure où les critiques

¹²⁸ Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet, eds, *Genèse et autofiction* (Louvain-la-neuve : Bruylant-Academia, Au cœur des textes, 2007).

¹²⁹ N. K. Miller, *Getting Personal : Feminist Occasions and other Autobiographical Acts* (New York : Routledge, 1991), 1.

¹³⁰ *Ibid.*, 20.

d'Ernaux font souvent preuve d'une expression personnelle assez rare dans le milieu académique. De nombreux essais critiques sur Ernaux écrits dans le contexte universitaire britannique ou nord-américain semblent adhérer aux principes évoqués par Miller dans *Getting Personal*. Il convient de souligner que les règles du discours critique varient fortement entre le contexte français et le contexte, plus souple, féministe nord-américain. Une des revendications féministes étant l'abolition des frontières entre privé et public et l'affirmation que tout est politique, l'inclusion de détails personnels au sein du discours critique va dans ce sens¹³¹.

Il semblerait que la dimension intimiste de l'œuvre d'Ernaux encourage également ce type de positionnement. Dans *Annie Ernaux : An Introduction to the Writer and her Audience*, Lyn Thomas consacre le dernier chapitre, intitulé « Reading in the first person » à sa relation personnelle avec l'œuvre d'Ernaux. Dans son article « Memory stains »¹³², Miller met en pratique le concept de « personal criticism » en évoquant sa propre mère. Elle donne son point de vue personnel en réaction à la scène de la chemise de nuit dans *La Honte* et s'exprime à la première personne, à la fois en tant que lectrice et critique. Même si les universitaires français ont la réputation d'être plus réticents à s'exprimer à la première personne, il convient de noter que cette tendance ne suit pas nécessairement les attentes du public ou de la critique. Lors de la parution de la traduction en français du livre de Thomas, un article du *Monde* a souligné que la section la plus intéressante de ce livre est celle où Thomas s'exprime à la première personne : « Il faudra attendre cependant l'ultime

¹³¹ Adrienne Rich, par exemple, explique sur un mode personnel en quoi privé et public sont reliés : « Slowly I came to understand the paradox contained in 'my' experience of motherhood ; that, although different from many other women's experiences it was not unique ; and that only in shedding the illusion of my uniqueness could I hope, as a woman, to have any authentic life at all. » In *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution* (London : Virago, 1977), 40.

¹³² N. K. Miller, « Memory Stains : Annie Ernaux's *Shame* », *A/B : Auto/Biography Studies* 14:1 (Summer 1999), 38-50.

chapitre où l'essayiste explique sa relation personnelle à l'œuvre, pour qu'elle se départe de cette 'voix blanche' qui l'occupe depuis longtemps et donne à cet essai une tonalité moins aride. »¹³³ Le choix du titre traduit en français (*Annie Ernaux, à la première personne*) joue sur l'ambiguïté entre le *je* de l'auteure-narratrice et le *je* de la lectrice-critique, mettant d'emblée les problématiques de la réception et de l'identification au cœur des enjeux de l'écriture d'Ernaux.

La critique à la première personne pose le problème de la légitimité de la critique, de ses rapports avec l'écriture et avec le lectorat. Elle nous amène à nous questionner sur les relations et points communs entre lecteur et critique, entre écrivain et critique, et sur les effets d'une expression à la première personne sur ces relations. Avec la critique personnelle, l'universitaire se met en scène et fait basculer les conventions du discours académique en juxtaposant ses expériences vécues avec le matériau critique. Cet investissement d'une première personne qui n'hésite pas à donner ses réactions à un texte reflète le fait que les critiques sont en premier lieu des lecteurs, et que même les discours les plus arides sont imprégnés d'expériences personnelles, ne serait-ce d'expériences de lecture visibles dans le choix d'exemples. Avec Barthes, nous devons souligner que même si stylistiquement le critique ne s'exprime pas à la première personne, il parle quand même de lui, il laisse cours à sa subjectivité¹³⁴. L'identification potentielle entre les critiques et l'auteure-narratrice-personnage des livres d'Ernaux, et surtout, l'expression de cette identification, nous rappellent que la critique, comme la littérature, n'est pas un système fermé. Si la plupart des écrivains sont conscients de leur position au sein du champ littéraire, les critiques ont une conscience aiguë de leur propre position parmi la critique établie,

¹³³ Christine Rousseau, « L'Essai critique d'une universitaire anglaise : *Annie Ernaux, à la première personne* », *Le Monde des livres* (11 février 2005), 3.

¹³⁴ R. Barthes, *Essais critiques* (Seuil, 1964), 16.

puisque leur activité consiste en un recul permanent sur les choses. Choisir un mode d'expression personnelle, pour un critique, c'est mettre en relief le fait que tous les critiques sont des lecteurs avides. C'est également souligner les points communs entre critique et écrivain tels que les a identifiés Barthes : critiques comme écrivains écrivent pour un lectorat, et le sens de leur texte ne pourra s'élaborer que grâce à cet autre qu'est le lecteur. En ce sens, « le critique, pas plus que l'écrivain, n'a jamais *le dernier mot*. [...] le critique est un écrivain. »¹³⁵

Conclusion

Être écrivain, est-ce être nécessairement critique, et vice-versa ? Selon Georg Lukács, rares sont les auteurs qui peuvent mener de front une activité d'écrivain et de critique. Les seuls qui en sont capables sont les écrivains intéressés par la réalité et les questions de leur temps, et qui considèrent la littérature comme une recherche d'objectivité : « These great writer-critics were never for a moment mere specialists in literature. They always considered literature in its broadest relationship to the decisive issues of the social and cultural life of their time. »¹³⁶ C'est dans cette perspective que je souhaite conclure sur l'originalité du *je* critique d'Ernaux et de son utilisation de la première personne. De nombreux auteurs sont amenés à porter un regard critique sur leur œuvre sans pour autant s'éloigner du champ de la littérature. En outre, l'utilisation seule de la première personne n'est pas suffisante pour élaborer un regard de critique. En effet, même si la première personne va de pair avec une

¹³⁵ *Ibid.*, 9.

¹³⁶ G. Lukács, « The Writer and the Critic », in *Writer and Critic and Other Essays*, ed. et trad. Arthur Kahn (London : Merlin Press, 1970), 189-226, 206.

part de subjectivité intrinsèque au critique, elle n'inclut pas nécessairement une démarche objectivante et peut se cantonner à un domaine d'expression strictement privé. La dimension critique d'une œuvre, et de celle d'Ernaux en particulier, dépend des objectifs de l'auteur et de son désir ou non de relier l'art avec la réalité sociale, politique, culturelle et économique de son époque¹³⁷. Le *je* ernalien est critique en raison de l'internalisation par l'auteure de divers discours critiques, mais également à cause de son désir de regarder le monde et les autres sous l'angle des inégalités de classe et de sexe en particulier.

L'assimilation du *je* à la critique n'est pas anodine. En mettant en pratique ses revendications à l'intérieur même de l'espace textuel, Ernaux imprègne non seulement son œuvre d'une dimension sociopolitique, mais elle redéfinit la littérature en bouleversant frontières et conventions. De plus, ce discours ajoute une autre dimension à la remise en question des frontières entre privé et public, intime et collectif, et aux possibilités de va-et-vient entre soi et les autres. Si Ernaux n'est pas la seule auteure à se confondre avec une critique, sa voix critique est originale : les conditions d'acquisition de ce discours et l'usage qu'il en est fait doivent en effet être replacés dans un contexte plus large de questionnement sur la société et la valeur de la littérature. Chez Ernaux, le potentiel critique du *je* est mis au service de revendications littéraires — refus de hiérarchies, intégration des anonymes et du dehors dans le paratexte, remise en question des catégories établies — et sociopolitiques — affirmation de l'interaction entre littéraire et politique, assimilation d'un bagage critique influencé par la sociologie, intérêt pour les

¹³⁷ Et de relier la réalité au domaine de l'art, comme dans *La Vie extérieure*. Lorsqu'elle relate l'attentat du musée des offices à Florence, la narratrice évoque sa stupeur à la médiatisation de cet événement. Dans les médias, la destruction d'œuvres d'art a primé sur la mort de plusieurs individus, comme si l'art était « plus important que la vie. » (*LVE* 20). La narratrice y voit « la partie noire de l'art. » (*Ibid.*).

démunis et les exclus. Dans ces occurrences, le discours de l'écrivaine-critique frôle parfois celui de la journaliste. Cette proximité conduit à étudier les écrits journaliers et journalistiques d'Ernaux et leur fonction dans la problématique du privé et du public, de soi et des autres.

CHAPITRE V

Entre privé et public :

Je et enjeux

d'une écriture journalistique et journalistique

« Un journaliste c'est quelqu'un qui regarde le monde, son fonctionnement,
qui le surveille de très près chaque jour,
qui le donne à voir, qui donne à revoir le monde, l'événement. [...] »
Il n'y a pas de journalisme objectif, il n'y a pas de journaliste objectif. »

Marguerite Duras¹

« Un journal du matin suffira toujours à me donner de mes nouvelles »

André Breton²

L'œuvre d'Ernaux est caractérisée par la coïncidence entre un désir d'objectivité et une dimension ouvertement personnelle et autobiographique, et par la mise par écrit d'expériences privées comme moyen d'atteindre une certaine forme d'universalité³. La jonction entre privé et public est exacerbée lorsque l'on touche au domaine du journal, un domaine amplement exploité par Ernaux qui a publié un long extrait de

¹ M. Duras, « Avant-propos », *Outside* (Gallimard, Folio, 1995 [POL, 1984]), 7.

² A. Breton, *Nadja* (Gallimard, Folio Plus, 1998 [Gallimard, 1928]), 161.

³ Ce qui est original mais pas unique. Rousseau déjà en appelait à la notion d'universalité. Mais il souhaitait se donner comme modèle, valeur que l'on ne trouve pas explicitée dans l'œuvre d'Ernaux.

son journal intime sous forme de livre (*Se perdre*), un « journal des visites » à mi-chemin entre le journal intime et la prise de notes (« *Je ne suis pas sortie de ma nuit* »), deux journaux extimes⁴ (*Journal du dehors* et *La Vie extérieure*), des articles dans des quotidiens prestigieux⁵, et qui a fait paraître des segments de son journal d'écriture et de son journal intime dans des revues et en ligne⁶.

Ce chapitre vise à examiner comment l'écriture journalistique et l'activité journalistique entrent dans la problématique du lien entre *je* et les autres, en particulier grâce aux notions de privé et public, objectif et subjectif. Il convient de se questionner sur la valeur de ces types d'écriture comme condition ou comme obstacle au lien avec les autres et à l'expression de la subjectivité. En premier lieu, le rapprochement entre écriture journalistique et journalière mérite d'être discuté. Il semble que l'écriture de journaux intimes et l'activité journalistique pour la presse soient deux attitudes que tout oppose. Dans ces deux types d'activités se profile en effet la distinction entre privé et public, entre un contexte d'intimité, voire de secret, et un contexte beaucoup plus ouvert. La grande majorité des journaux intimes ne sont jamais publiés, par refus catégorique de leurs auteurs⁷. La plupart des écrivains qui publient leur journal intime en choisissent soigneusement les extraits, la publication

⁴ Le terme « extime » a été formulé par Michel Tournier. Voir chapitre 1, note 48.

⁵ Le plus marquant étant « Bourdieu, le chagrin » dans *Le Monde* (6 février 2002, 1). Ernaux a également contribué au quotidien *L'Humanité*. Voir par exemple « Une Sensibilité humaine », le 2 février 1993, in :

<http://www.humanite.fr/1993-02-02_Articles_-Annie-Ernaux-une-sensibilite-humaine> et

« Une Vision singulière et universelle », le 15 septembre 1993, in :

<<http://www.humanite.fr/journal/1993-09-15/1993-09-15-684143>>.

⁶ A. Ernaux, « Journal d'écriture », extraits de 1989 et 1998, *Les Moments littéraires* 6 (2001), 16-23 et 24-31. Voir aussi « Journal intime (inédit), du 24 janvier au 19 février 2002 (autour de Pierre Bourdieu) », *Trajectoires* 3, dossier « Annie Ernaux/Albert Memmi », ed. Amaury Nauroy (2006), 147-51 ; « Journal 2005 (extrait) », extraits de la période du 6 mai au 30 novembre 2005, in « Dossier Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux » (2), in : <<http://www.libr-critique.com/>>.

⁷ Voir par exemple la réponse de Marie Cardinal à la question « Tenez-vous un journal intime ? » posée par *Le Monde des livres* en 1982 : « Tout cela [carnets] est très intime et je n'ai pas le goût d'en publier une seule page. Je suis une femme impudique mais décente, et je tiens à ce que ma vie privée le reste. En tout cas, qu'on continue à croire que je raconte ma vie et mes désirs dans mes livres... ». Réponse reproduite dans *L'Autobiographie en procès*, ed. Philippe Lejeune (Nanterre : Cahiers RITM 14, 1997), 211.

d'un journal intime dans son intégralité apparaissant comme une gageure. Malgré le contexte florissant d'exposition de soi dans l'écriture contemporaine, la démarche d'Annie Ernaux qui a publié des extraits de son journal intime demeure assez marginale. Dès lors, les auteurs de journaux intimes et d'articles de presse n'auront pas le même lectorat potentiel en tête lors de la phase de rédaction, le diariste⁸ n'ayant peut-être parfois aucun lectorat en tête si ce n'est son propre double idéal.

La présence ou non d'un lectorat potentiel ainsi que d'une publication détient des impacts sur le style, qui varie souvent considérablement entre journal intime et presse. Si le journal intime est fréquemment fragmenté, composé de mots, dessins, codes, phrases nominales ou ratures⁹, les articles de presse sont souvent en revanche très travaillés, faisant la part belle aux jeux de mots, recherche de vocabulaire et de style. Enfin, si l'un se veut être l'expression du moi et de la subjectivité, l'autre se doit d'être factuel et objectif. C'est non seulement sur le plan stylistique, mais également thématique, qu'écriture journalière et journalistique semblent s'opposer puisque le diariste « ne raconte pas fréquemment des événements. Beaucoup d'auteurs n'ont rien à raconter car il ne se passe rien dans leur existence, c'est leur vie intérieure qui les intéresse. »¹⁰ On aurait donc un conflit entre une écriture introspective tournée vers le dedans, et une écriture du réel axée sur le dehors.

Pourtant, à y regarder de plus près, ces deux modes d'expression possèdent de nombreux points communs : tous deux sont des réactions à des événements, que ceux-ci se produisent dans le domaine du public ou du privé. En outre, ces réactions

⁸ Par commodité dans ce chapitre, je fais une distinction entre diariste et journaliste afin de démarquer l'auteur de journal intime de l'auteur d'articles destinés à la presse écrite. Lorsqu'un auteur pratique ces deux activités, le terme choisi reflétera le domaine dont il est question.

⁹ Même si Françoise Simonet-Tenant remarque que ces signes sont en fait devenus des stéréotypes de l'écriture journalière, et que leur authenticité est à remettre en question : « on remarque certaines constructions stéréotypées [...] : fréquence des phrases nominales ou omission répétée du sujet qui créent l'illusion d'une expression immédiate et sans apprêt. » *Le Journal Intime : Genre littéraire et écriture ordinaire* (Nathan, 128, 2001), 20.

¹⁰ Guy Besançon, *L'Écriture de soi* (L'Harmattan, L'œuvre et la Psyché, 2002), 43.

ne seront pas nécessairement spontanées : le journaliste écrira un article car c'est son métier et/ou car il s'agit d'une commande, tandis que de nombreux diaristes s'astreignent à une certaine rigueur afin de mettre en pratique la formule *nulla dies sine linea*. Le format choisi pour écrire ces réflexions est en outre souvent le même : celui du fragmentaire, du morcelé, un format auquel Annie Ernaux tient particulièrement. Non seulement elle utilise le fragmentaire de manière constante depuis *La Place*, sans le limiter à l'écriture journalière, mais elle a pu exprimer sa frustration¹¹ quand *Le Monde* a supprimé les blancs du récit d'abord paru dans le quotidien national en plusieurs fois avant d'être publié de manière intégrale, avec le respect des blancs, sous le titre *L'Occupation* chez Gallimard. Les blancs, les espaces vides sont en effet cruciaux chez Ernaux dans la mesure où ils entrent de plain pied dans la problématique du lien entre public et privé, entre soi et les autres. Généralement caractéristiques d'une écriture journalière destinée à soi, les blancs sont utilisés chez Ernaux autant, sinon plus, dans ses récits que dans ses journaux intimes. Par exemple, *Se perdre*, le journal intime couvrant l'époque relatée dans *Passion simple*, est beaucoup plus dense que ce dernier récit, dont certains paragraphes et listes se détachent de manière frappante. En outre, les blancs proposent un espace où le lecteur pourra déposer ses propres commentaires et réactions, un temps de pause pendant lequel les dimensions publiques et privées se conjuguent¹².

Enfin, par leurs réactions au monde intérieur ou extérieur, par leur investissement personnel (à des degrés certes très variables), journaux intimes et presse se situent tous deux dans un espace de l'entre-deux, où les limites entre privé et public se fondent, et se confondent parfois. Même si l'un des credos du

¹¹ Voir *ECC* 128.

¹² Pour une analyse plus détaillée de cet aspect, voir chapitre 3, 141.

journalisme est l'objectivité, peu de journaux ou de journalistes présentent des points de vue objectifs dénués de commentaires. Il est d'ailleurs possible d'arguer que la dimension subjective dans le journalisme est non seulement inévitable, mais également souhaitable, en tant qu'elle participe à la liberté de l'expression des points de vue. Les pages qui suivent vont évaluer la part de subjectivité qui imprègne les écrits journaliers et journalistiques d'Ernaux et l'impact de cette écriture sur la notion ernalienne d'identité.

I. L'écriture journalière chez Ernaux :

Une remise en question des frontières entre objectivité et subjectivité

L'écriture journalière offre différents visages chez Ernaux : un visage en apparence traditionnel, celui du journal intime, et un visage plus original, celui du journal extime ouvert sur les autres. Cette section propose d'évaluer ce qui relie ou éloigne ces deux formes d'expression, sur les plans temporels, stylistiques et thématiques.

I. 1. *L'usage du journal intime dans l'œuvre d'Ernaux*

Si Ernaux a publié quelques sections de son journal intime dans des revues, *Se perdre* et « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » sont, jusqu'à présent, les deux ouvrages extraits de son journal intime débuté alors qu'elle avait seize ans. Il est nécessaire d'établir d'emblée une distinction entre le besoin d'écrire ces journaux et le besoin

de les publier. Alors que la dimension subjective de ces journaux est évidente dans leur rôle d'expression des sentiments, la publication des journaux intimes au sein de l'œuvre d'Ernaux témoigne en revanche d'un désir d'objectivité. En effet, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » tout comme *Se perdre* se donnent à lire en diptyques avec des récits antérieurs : *Une Femme* et *Passion simple* respectivement. La publication des journaux répond au désir d'Ernaux de mettre en œuvre les moyens nécessaires pour parvenir à une forme de vérité. Le principe du journal intime, texte « avant tout destiné à soi-même »¹³, est à la fois respecté et mis à mal dans l'œuvre d'Ernaux. Respecté car il semble que la narratrice de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » ou de *Se perdre* écrive d'abord pour elle, pour mettre à plat une charge émotionnelle. Mais mis à mal de deux manières : tout d'abord, dans la mesure où publier un écrit, c'est d'abord le rendre public et par là même le destiner aux autres. D'autre part, de nombreux indices¹⁴ reflètent la conscience de la présence d'un (potentiel) lectorat dans l'esprit des narratrices. Enfin, dans plusieurs récits d'Ernaux, les journaux intimes, marques d'expression hautement personnelle, sont utilisés comme preuves, au même titre que des documents officiels ou des extraits de journaux de presse écrite.

Dans *L'Événement*, la narratrice a recours au journal qu'elle tenait à l'époque de son avortement afin de mieux saisir la réalité de cette expérience bouleversante. Au début du récit, elle expose sa méthode : « Je veux m'immerger à nouveau dans cette période de ma vie, savoir ce qui a été trouvé là. [...] Un agenda et un journal intime tenus pendant ces mois m'apporteront les repères et les preuves nécessaires à l'établissement des faits. » (*LE* 26). Le but de la narratrice est de retrouver au mieux

¹³ G. Besançon, *L'Écriture de soi*, 19.

¹⁴ Voir les exemples donnés au chapitre 3 (126-7) pour montrer la présence d'un lecteur virtuel dans l'esprit de la narratrice de *Se perdre*.

les mots et sensations qui ont été les siens à cette époque — des traces extrêmement personnelles, intimes. Il peut sembler contradictoire que ces marques d'expression subjectives soient utilisées comme preuves. En recourant à son agenda pour saisir la vérité d'une expérience, Ernaux confirme que la limite établie par Derrida entre témoignage et preuve, entre croire et savoir, est « une frontière à la fois rigoureuse et inconsistante, instable, hermétique et perméable, infranchissable en droit mais franchie *en fait*. »¹⁵ Car la démarche d'Ernaux entre de manière cohérente avec ses objectifs en écrivant *L'Événement* : utiliser tout ce qui est à sa portée (ses souvenirs et des traces matérielles) afin de trouver les mots coïncidant au mieux avec le souvenir des sensations, ou plutôt les sensations des souvenirs¹⁶.

L'usage de l'agenda et du journal intime permet de saisir le lien complexe non seulement entre objectif et subjectif, mais aussi entre privé et public. La narratrice de *L'Événement*, qui réalise que son style diaristique elliptique ne sera pas nécessairement accessible au lectorat, donne des indications supplémentaires : « Je notais dans l'agenda : 'Malaises constants.' — 'À 11 heures, dégoût à la B.M. [bibliothèque municipale].' » (*LE* 52). En fait, la dimension subjective de ces documents, dont la narratrice est consciente, convient parfaitement pour mettre en place un récit qui se veut éloigné des discours habituels sur l'avortement : « C'est justement parce qu'aucune interdiction ne pèse plus sur l'avortement que je peux, écartant le sens collectif et les formules nécessairement simplifiées, imposées par la lutte des années soixante-dix — 'violence faite aux femmes', etc. —, affronter, dans sa réalité, cet événement *inoublable*. » (*LE* 27). C'est en revendiquant la dimension

¹⁵ Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage* (L'Herne, 2005), 38.

¹⁶ Je renvoie au chapitre 1 (24-5) pour une étude de la démarche d'Ernaux dans *L'Événement* et de son désir de vision des sensations.

toute personnelle et unique de son expérience et en se distanciant de discours préétablis qu'Ernaux a permis à d'autres femmes de s'identifier avec son témoignage.

Il est possible de lire dans cette possibilité d'identification une différence de taille entre le témoignage juridique ou historique, et le témoignage dans sa forme littéraire. Selon Derrida, les deux premiers ne peuvent circuler de témoin à témoin, mais ils doivent parvenir à une personne « neutre »¹⁷. J'arguerai que sous un support littéraire, le témoignage peut en revanche parvenir à un autre témoin : car il ne sera pas lu comme une représentation parfaite du savoir d'une part, et parce qu'il s'adresse à ces autres témoins d'autre part. Du moins, le témoignage littéraire espère toucher d'autres témoins, il les cherche. Son auteur met en place ce qu'Annette Wieviorka a nommé non un pacte autobiographique mais un « pacte compassionnel »¹⁸. Certes, Wieviorka s'appuie sur des témoignages relatifs à l'Holocauste pour théoriser « l'ère du témoin » et il peut sembler incongru de comparer *L'Événement* aux témoignages donnés par des survivants lors du procès Eichmann. Pourtant, une section de *L'Événement* nous invite à ce parallèle :

La veille au soir, je suis allée voir *Mein Kampf* avec des filles de la cité. J'étais dans une grande agitation et je pensais sans cesse à ce que j'allais faire le lendemain. Le film me ramenait cependant à une évidence : la souffrance que j'allais m'infliger n'était rien auprès de celles subies dans les camps d'extermination. J'en tirais du courage et de la détermination. Savoir aussi que je m'apprêtais à faire ce que quantités d'autres avaient déjà fait me soutenait. (LE 57)

¹⁷ J. Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, 63. Je mets « neutre » en italiques afin de souligner que Derrida a problématisé la question de la neutralité comme une notion qui reste inaccessible.

¹⁸ A. Wieviorka, *L'Ère du témoin* (Plon, 1998), 179.

Dans ce fragment, la narratrice accepte le pacte compassionnel reçu par le film en transposant la douleur d'une expérience à celle qu'elle est en train de vivre et qu'elle s'apprête à décupler en tentant d'avorter seule. Tout en étant consciente que sa position n'est pas comparable à celle des victimes de la Shoah, elle se place dans une logique de groupe : l'échelle des atrocités commises en camp d'extermination lui rappelle que « son » événement n'est en fait pas unique et doit également être vécu à une échelle collective. La juxtaposition d'une représentation d'une expérience unique et d'un système de groupe n'est pas contradictoire, au contraire. En faisant référence à la Shoah, la narratrice réalise en effet que « le témoin porteur d'une expérience, fût-elle unique, n'existe pas en soi. Il n'existe que dans la situation de témoignage dans laquelle il est placé », pour citer Wieviorka¹⁹. Le recours à l'écriture journalière dans *L'Événement* fonctionne donc comme preuve oscillant entre expérience personnelle et dimension collective. Comment les deux journaux intimes publiés par Ernaux se positionnent-ils dans la gamme mouvante allant de la subjectivité à l'objectivité ?

« *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » se conforme à la position traditionnelle du journal intime comme expression de la subjectivité. La narratrice n'y cache pas son investissement émotionnel. Dès l'avant-propos, elle met au contraire le lecteur en garde : ce journal des visites ne contient pas d'information objective²⁰, contrairement à *La Honte*, récit publié conjointement avec « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » mais à la démarche apparemment opposée. Pourtant, les notions d'objectif et de subjectif, de public et privé, sont exploitées dans ce journal à la fois sur le plan stylistique et thématique. La narratrice conservant son style fragmentaire et elliptique, le lecteur de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » pourra trouver ce journal sur la déchéance de la

¹⁹ *Ibid.*, 111.

²⁰ « En aucun cas, on ne lira ces pages comme un témoignage objectif sur le 'long séjour' en maison de retraite [...]. » (*JNSP* 13). La dimension subjective de ce texte est exacerbée par le processus de mythification de la mère analysé dans le deuxième chapitre de ce travail, 81-2.

mère assez froid. C'est le cas de Pierrette Fleutiaux qui, écrivant sur sa mère vieillissante, cherche dans la littérature des écrits de ce type. Les textes qu'elle trouve — que nous devinons assez facilement être *Une mort très douce* de Beauvoir et « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » d'Ernaux — ne lui conviennent pas : « Comment écrire sur elle ? Je cherche de l'aide, des modèles. Pour l'heure, j'en ai deux sous la main. Le livre d'une grande ancienne et celui d'une contemporaine. Impossible, trop sec, trop clinique, une idée trop assurée de la réalité [...]. Très bien, ces livres, mais pas pour moi. »²¹ Cependant, comme pour *La Place*, il est possible d'interpréter ce style, ces phrases sèches, comme expression d'un trop-plein d'émotion et d'un refus de l'épanchement. En particulier, les choix typographiques fournissent une bonne indication de cette expression personnelle, avec l'emploi de majuscules pour refléter la forte émotion de la narratrice, son effroi même, par exemple quand elle réalise : « Je ne suis pas au théâtre, C'EST MA MÈRE QUI PARLE TOUTE SEULE. » (JNSP 18). La position délicate de ce journal est accentuée par le sujet même de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* ». Le journal des visites contient une interrogation sur le renversement des frontières entre privé et public inhérent à la maladie d'Alzheimer : celles et ceux qui en souffrent perdent peu à peu toute notion des conduites acceptables ou non en public. C'est ainsi que la mère de la narratrice appelle sa fille « Madame » ou que les petites vieilles dévoilent leur corps à des étrangers²².

Il est dès lors possible d'établir un lien entre journaux intimes et extimes. En effet, nous retrouvons cette remise en question des frontières privé/public *via* le corps dans les journaux extimes, où la narratrice semble fascinée par les individus qui se comportent en public comme s'ils étaient seuls, en particulier à travers leur relation

²¹ P. Fleutiaux, *Des Phrases courtes, ma chérie* (Actes sud, 2001), 169.

²² Voir JNSP 25, à propos d'une vieille femme : « Elle relève sa chemise, on voit la couche-culotte appliquée sur son sexe. » La dernière image de la mère vivante est celle d'une femme qui « montr[e] son sexe sans pudeur. » (JNSP 98).

avec leur corps. Les notions de décence et d'indécence se situent au cœur de cette problématique²³ et positionnent les journaux d'Ernaux dans les débats actuels sur la représentation du corps chez les écrivaines contemporaines. Les quinze dernières années ont en effet vu la publication d'un grand nombre d'écrits, à dimension souvent autobiographique ou du moins autofictionnelle, centrés sur la sexualité de leur narratrice(-auteure). Taxés d'exhibitionnistes, voire de pornographiques²⁴, ces écrits controversés proposent une vision bien plus crue que celle d'Ernaux dans *Passion simple* qui avait tellement choqué en 1991.

Face à ce courant d'exposition du *moi* intime et d'une sexualité crue, il semblerait qu'Ernaux ait souhaité répondre par des écrits où elle n'hésite pas à mettre l'accent sur un élément désormais plus tabou que le corps : l'exposition des sentiments²⁵. Cette mise en avant du sentiment, et même du sentimentalisme, était explicite dans *Passion simple* et s'est confirmée avec *Se perdre*. Dans le journal intime en effet, la place du subjectif est indéniable : la narratrice de *Se perdre* remarque que sa conception des choses est non seulement en désaccord avec la réalité des événements, mais qu'elle l'emporte sur cet état de faits : « Ce qui compte n'est donc pas la *réalité* de nos rapports, mais la perception que j'en avais : j'étais un peu malheureuse et je ne me souviens que du malheur. » (SP 118)²⁶. Par ailleurs, *Se perdre* expose des questions extrêmement personnelles, avec entre autres la mention explicite de la sexualité de la narratrice, ou de sa famille. Dans un journal où seul le

²³ Voir JDD 51 pour une scène « obscène » car vue en présence d'autres personnes.

²⁴ Voir par exemple *L'Inceste* de Christine Angot (Stock, 1999), *La Vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet (Seuil, 2001), *Baise-Moi* de Virginie Despentes (Florent Massot, 1993). Pour une discussion de la réception de ces écrits, voir l'introduction de Gill Rye et Carrie Tarr à « Focalizing the Body in Contemporary Women's Writing and Filmmaking in France », *Nottingham French Studies*, special issue, 45:3 (Autumn 2006), 1-7.

²⁵ Michel Bozon discute cet aspect dans « Littérature, sexualité et construction de soi : Les Écrivaines françaises du tournant du siècle face au déclin de l'amour romantique », *Australian Journal of French Studies* 42:1 (Winter 2005), 6-21.

²⁶ Voir également SP 196 : la narratrice met en avant les failles d'une écriture distanciée, objectivante.

désir semble être le moteur de la relation amoureuse, les nombreuses références au passé de la narratrice, à ses relations avec d'autres hommes en particulier²⁷, tendent à suggérer que le sentiment y joue un rôle plus important qu'il n'y paraît aux premiers abords.

Si la dualité privé/public dans la mise par écrit du corps est particulière dans l'œuvre d'Ernaux, c'est que son enfance a été une enfance publique : entre le café et l'épicerie, la famille n'avait aucune intimité, un manque de vie privée accentué par la dimension étouffante d'une petite ville où tout se savait. La publication de récits ouvertement autobiographiques sur son enfance a renforcé la place délicate de cette enfance chez Ernaux comme une période de sa vie ne lui appartenant pas exclusivement. Dans cette perspective, je souhaite suggérer que ce bouleversement des frontières entre privé et public, intérieur et extérieur, vécu pendant l'enfance, explique la dimension personnelle des journaux extimes, à laquelle je reviens en détails dans ce chapitre. Habitée à ce que le dehors s'imisce dans le dedans, Ernaux a tout naturellement cherché dans le dehors des traces du dedans, en particulier des traces de son enfance — époque à laquelle cette inversion des frontières était la plus aiguë. Soulignons en effet, avec Pierre Mayol dans *L'Invention du quotidien*, que l'épicerie de quartier est le lieu par excellence d'un bouleversement des frontières entre espace public et privé. Située dans cet espace mi-privé, mi-public qu'est le quartier, elle « favorise l'intensité de la communication »²⁸ par ses fonctions mêmes, en menant très souvent au niveau de la confiance qui

²⁷ Les références aux relations antérieures de la narratrice sont analysées par Philippe Gasparini dans son essai « Annie Ernaux, de *Se perdre* à *Passion simple* », in *Genèse et autofiction*, eds Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (Louvain-la-neuve : Bruylant-Academia, Au cœur des textes, 2007), 149-73.

²⁸ Voir P. Mayol, « Les commerces de la rue », in Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol, *L'Invention du quotidien, II, Habiter, cuisiner* (Gallimard, Folio essais, 2003 [Union générale d'éditions, 1980]), 103-21, 119.

dépasse les simples rapports de consommation. Chez Ernaux, la porosité des frontières entre le dedans et le dehors à l'œuvre dans l'épicerie parentale est accentuée par une superposition temporelle et thématique entre les journaux intimes et extimes.

I. 2. *Quand journaux extimes et journaux intimes se confondent*

L'écriture de *Journal du dehors* et de *La Vie extérieure* s'est étendue de 1985 à 1999, de façon discontinue à en juger par la disparité entre le nombre d'entrées par années. Mais l'écriture de *Journal du dehors* s'est superposée avec la rédaction de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » : le journal des visites débute en décembre 1983 et se termine en avril 1986, quelques semaines après la mort de la mère. La rédaction de *Journal du dehors* a commencé en 1985, à une date incertaine. Les entrées de ce journal ne sont pas datées, laissant planer un sentiment de doute et une impression d'intemporalité sur ces vignettes. *Journal du dehors* propose un regard vers l'extérieur que l'on trouvait déjà annoncé dans l'excipit de *La Place*, dans la scène du supermarché²⁹. Mais il semblerait que la décision de se tourner vers le dehors coïncide principalement avec la dégradation de la santé de la mère d'Ernaux, et avec la description, dans le journal des visites, d'un monde entièrement tourné vers le dedans.

La première entrée de 1985 dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » relate un « simulacre de la vie » normale qui se tient au dehors :

²⁹ Les liens entre *Journal du dehors* et *La Place* sont développés dans la section II. 2 du chapitre 2.

Au premier de l'an, ma mère, toutes les femmes, avaient été habillées comme avant, avec un chemisier, une jupe. On leur a donné du champagne. Le simulacre de la vie. [...] Toute la journée, on fait comme si c'était la vraie fête. Les femmes attendent vaguement. Il n'y a rien à attendre. Le soir arrive, on enlève la jupe, le chemisier d'avant. (JNSP 53)

En parallèle, la première vignette de *Journal du dehors* contient une référence à peine déguisée à la maladie d'Alzheimer, avec le terme « démence », comme l'a noté Siobhán McIlvanney³⁰. Le début de la rédaction, la même année, de *Journal du dehors*, peut se lire à la fois comme reflet de, et comme tentative de contrepoint à, ce monde tourné vers lui-même, qui ne fonctionne que comme copie de la réalité. La juxtaposition des deux types de journaux permet de mettre en relief la précarité de ce monde du dedans, sans pour autant le dénigrer. En effet, l'univers décrit dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » est tout aussi varié et coloré que celui de *Journal du dehors*. Dans les deux cas, c'est la faiblesse des individus, leur marginalité, leur impossibilité à se conformer aux normes de la vie en société, qui interpellent l'auteure.

Le journal des visites tout comme les journaux extimes reflètent un désir de donner la parole aux exclus, à ceux dont l'absence souhaitée de visibilité dans la société est reflétée par une absence de lisibilité dans la littérature. Lyn Thomas remarque ainsi que les personnages évoqués dans les journaux extérieurs sont majoritairement des marginaux : « Ernaux's writing aims to be 'on the side of' the dominated ; a further manifestation of this in the urban diaries is in the sustained attention she pays to those who are marginalised by poverty and homelessness. »³¹

³⁰ S. McIlvanney, *Annie Ernaux, The Return to Origins* (Liverpool : Liverpool University Press, 2001), 135.

³¹ L. Thomas, « Annie Ernaux, Class, Gender and Whiteness : Finding a Place in the French Feminist Canon ? », *Journal of Gender Studies* 15:2 (July 2006), 159-68, 166. Une remarque également faite

Soulignons que l'intérêt de l'auteure pour les figures marginales va croissant entre *Journal du dehors* et *La Vie extérieure*, ce dernier journal étant centré en particulier sur les démunis. Il s'agit donc pour la narratrice de rendre ces figures à la fois visibles et lisibles, en les rendant personnages principaux de ses vignettes et en leur donnant la parole.

Il est également possible de suggérer que le besoin d'ouverture vers le dehors a correspondu avec un trop-plein d'émotions et de douleur dans le monde du dedans. Ainsi peut-on noter que l'année qui totalise le plus d'entrées dans *Journal du dehors* est de très loin 1986, l'année de la mort de la mère³². Les résonances thématiques entre journal des visites et journal du dehors invitent également à penser que les deux démarches d'écriture sont liées. Prenons comme exemple cette entrée de *Journal du dehors* de 1987 : « En plein mois d'août, une petite vieille rose et fraîche, en socquettes blanches, avec un chapeau de paille, est immobile, peut-être égarée, au milieu des Trois-Fontaines. Autour d'elle, la boutique de sport, la bijouterie 'La Baguerie', les vins Nicolas. » (*JDD* 61). La narratrice aurait-elle remarqué cette « petite vieille » qui semble perdue dans le centre commercial si sa propre mère n'était pas décédée un an plus tôt ? Aurait-elle décrit cette femme dont le teint (« rose et fraîche ») et la tenue (« socquettes blanches », « chapeau de paille ») rappellent une enfant si elle n'avait pas vu, dans l'institution de long séjour où vivait sa mère, de nombreuses petites vieilles qui semblaient égarées et retombées en enfance ? Autrement dit, sans son expérience personnelle et sans le processus d'écriture du journal des visites, l'aurait-elle tout simplement remarquée ?

par Edward Welch, qui écrit à propos de la narratrice : « Her focus on these marginal figures is perhaps the clearest example of the text's political edge [...]. » « Coming to Terms with the Future : The Experience of Modernity in Annie Ernaux's *Journal du dehors* », *French Cultural Studies* 18:1 (Feb. 2007), 125-36, 133.

³² Dans *Journal du dehors*, l'année 1986 totalise 33 entrées, loin devant les autres : 8 vignettes en 1985, 14 en 1987, 16 en 1988, et seulement 5 en 1989, 2 en 1990, 7 en 1991 et 4 en 1992.

Si l'expérience personnelle influence notre perception des choses, le fait de se trouver engagé dans un projet d'écriture incite à être plus attentif, à remarquer des détails qui ne resteraient sinon qu'à la surface de la mémoire. Il faut ajouter que l'expérience de voir vieillir ses parents, tout comme celle d'avoir des enfants³³ encourage tout particulièrement à regarder les choses d'un œil nouveau. Comme le souligne Pierrette Fleutiaux dans *Des Phrases courtes, ma chérie*, la vieillesse de ses propres parents nous fait voir ce que l'on ne voyait pas avant :

Et puis, les magasins. Des magasins qui m'avaient été invisibles jusqu'alors, dont mon regard ne faisait qu'effleurer la vitrine [...]. Les vitrines de magasins de vêtements pour personnes âgées. Maintenant, je les repère aussitôt, elles me sautent aux yeux, je ne comprends pas comment elles avaient pu s'occulter ainsi à mon regard. N'étaient-elles donc pas là « avant » ?³⁴

Si *Journal du dehors* contient des scènes qui rappellent le journal des visites, inversement, plusieurs entrées de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » évoquent le projet mené dans les journaux extérieurs. Dans une entrée de 1984 de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », la narratrice rapporte cette scène : « Pourtant, à la pâtisserie du village, ce matin, une femme a envoyé une claque retentissante à une petite fille. L'enfant, humiliée, orgueilleuse, ne pleure pas. Visage fermé de la mère, dur. Cette scène me bouleverse, me rappelle ma mère me giflant pour un oui ou pour un non. » (*JNSP* 44). Cette scène pourrait très bien figurer dans *Journal du dehors*, où de

³³ Dans *Le Bébé* (POL, 2005 [2002]), Marie Darrieussecq remarque tout à coup que les trottoirs et les transports publics parisiens ne sont pas adaptés aux poussettes. Voir par exemple : « Il est interdit de monter à bord d'un bus parisien avec une poussette ; repliée, elle est tolérée entre neuf heures et seize heures. Il s'agit donc de porter le bébé d'une main, l'engin de l'autre, et de tenir en équilibre sur la troisième. », 35-6. Voir aussi 151 et 160-1.

³⁴ P. Fleutiaux, *Des Phrases courtes, ma chérie*, 79-80.

nombreuses vignettes évoquent des événements de la sphère privée (ici, une femme qui gifle sa fille) qui se produisent dans des lieux publics (la pâtisserie du village). La différence entre journal intime et extime réside dans le fait que dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », les motivations pour inclure ce type de scène sont exprimées. Dans *Journal du dehors* au contraire, nous savons juste que les vignettes choisies sont relatées car elles provoquent une émotion, mais nous n'en savons pas toujours plus. La dernière phrase (« Cette scène me bouleverse, me rappelle ma mère me giflant pour un oui ou pour un non. ») serait donc absente des journaux du dehors. Cet exemple d'interaction entre journal intime et extime souligne à quel point les journaux extimes sont teintés d'une dimension personnelle reconnaissable en particulier dans le choix des sujets. Une étude plus approfondie de *Journal du dehors* et *La Vie extérieure* permet de mettre en relief l'ampleur de cette dimension.

I. 3. Entre objectivité et subjectivité : les journaux extimes

Journal du dehors et *La Vie extérieure* possèdent une place à part dans l'œuvre d'Ernaux, en tant que reflets d'un projet qui a occupé l'auteure à une époque donnée : se tourner vers le dehors et noter des scènes observées principalement dans des lieux publics. Afin de définir ces journaux, l'adjectif « extime » formulé par Tournier se révèle précieux puisqu'il est une contraction des notions d'extérieur et d'intime. Dans cette section, je propose d'étudier les proportions d'extérieur et d'intime dans les journaux extimes, en analysant l'investissement du *je* dans ces textes et en ne considérant pas *Journal du dehors* et *La Vie extérieure* au même niveau³⁵. Il s'agit de

³⁵ Il est surprenant de noter que *Journal du dehors* a suscité de nombreuses publications critiques alors que *La Vie extérieure* n'est l'objet d'aucun article ou chapitre qui lui soit entièrement consacré. À ma connaissance, le seul projet se concentrant principalement sur *La Vie extérieure* est le mémoire de

proposer des éléments de réponse aux questions suivantes : ces journaux portent-ils sur les autres ou sur *je* ? Le regard sur les autres a-t-il pour dessein de parvenir à une meilleure compréhension de soi, ou des autres ?

Le brouillage des frontières entre objectivité et subjectivité fonctionne à deux niveaux dans les journaux extimes : au niveau du rôle des autres dans la formation de l'identité, et au niveau des marques d'expression personnelle dans le texte. La première dimension ayant déjà été notée par de nombreux critiques, je me contenterai d'en rappeler les caractéristiques majeures. Les journaux extimes sont un terrain privilégié pour étudier la conception ernalienne d'une identité transpersonnelle. Le côtoiement des autres et l'insistance sur le dehors permettent de lire l'identité de la narratrice comme patchwork d'images, de sensations, de mots qui proviennent des autres et/ou sont portés par eux. Valérie Baisnée a étudié comment, dans *Journal du dehors*, la notion d'identité résulte d'une interaction entre plusieurs subjectivités, entre soi et les autres³⁶. Même si cette conception de l'identité est développée dans toute l'œuvre d'Ernaux, c'est dans les journaux extérieurs qu'elle est la plus visible.

La ville, les banlieues et les transports en commun semblent exercer une fascination que des publications plus ou moins récentes ne démentent pas³⁷. Le projet d'écrire sur le dehors a germé chez Ernaux en 1975, année de son arrivée à Cergy-Pontoise, Ville Nouvelle où elle réside encore³⁸. Avant d'écrire les journaux extérieurs, Ernaux avait comme projet l'écriture d'un livre sur la Ville Nouvelle,

Maîtrise de Charlie Mansfield, « Traversing Paris : French Travel Writing Practices in the Late Twentieth Century » (University of Newcastle upon Tyne, Sept. 2005). Je remercie son auteur de m'avoir fait parvenir ce mémoire.

³⁶ V. Baisnée, « 'Porteuse de la vie des autres' : Ernaux's *Journal du dehors* as Anti-diary », *Women in French Studies* 10 (2002), 177-87.

³⁷ Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Christian Bourgeois, 1983) ; Marc Augé, *Un Ethnologue dans le métro* (Hachette Littératures, Pluriel, 2004 [Hachette Littératures, 1986]) ; Marie Desplechin et Denis Darzacq, *Bobigny centre ville* (Actes sud, 2006). Pour les autres médias qui représentent la ville, on pourra consulter le film de Jean-Luc Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (Distribution Société des Films Sirius, 1967).

³⁸ Voir EN 279-80 pour plus de détails.

projet qui n'a jamais vu le jour. Surtout, en 1983, Ernaux a écrit pour la revue *Roman* un article sur la ville nouvelle³⁹ dont le contenu semble anticiper la démarche des journaux extimes. Mais si cet article est intéressant par ses ressemblances avec les journaux, il frappe surtout par ses différences. En effet, il est caractérisé par une tonalité poétique et un usage de la troisième personne qui semblent en rupture avec l'écriture plate de *La Place* et qui ne laissent pas entrevoir les spécificités des journaux extérieurs :

Le train s'arrête dans une gare, c'est peut-être la vôtre. Vous cherchez les panneaux, pour savoir où vous êtes. [...] Mais vous ne vous réveillez pas. C'est Y. [...] Des surfaces avec des lettres ou des chiffres, des vides pleins d'herbe où des caddies sont couchés les roues en l'air. Cube noir de rouille 3 M MINOSETA. On ne sait déjà plus où il faudrait aller.⁴⁰

En comparaison avec le reste de l'œuvre d'Ernaux, les journaux extimes présentent relativement peu de commentaires métatextuels, un caractère épars qui renforce selon moi leur importance et leur visibilité. Ces commentaires mettent l'accent sur l'approche objective voulue par la narratrice. Objective à plusieurs niveaux : tout d'abord, la narratrice ne souhaite pas s'investir de manière personnelle dans ces textes, proposant seulement des fragments de réalité sans commentaires : « Aucune description, aucun récit non plus. Juste des instants, des rencontres. » (*JDD* 65). Ensuite, ces vignettes peuvent s'apparenter à des « instantanés »⁴¹, des

³⁹ A. Ernaux, « Y. ville nouvelle », *Roman* 5 (automne 1983), 27-35.

⁴⁰ *Ibid.*, 27 et 28.

⁴¹ *Journal du dehors* consiste pour sa narratrice à « relater [les faits réels] avec précision, dans leur brutalité, leur caractère instantané, hors de tout récit » (*JDD* 85). *Instantanés* est également le titre choisi par Leïla Sebbar pour son recueil de textes *Métro : Instantanés* (Éditions du Rocher, 2007).

photographies prises sur le vif, sans mise en scène, par l'objectif de la narratrice⁴². Les journaux extimes sont donnés à lire comme une quête de réalité qui n'inclut ni la communication avec les autres, ni des récits ou des descriptions, mais juste de l'émotion. Peut-on néanmoins affirmer que dans ces journaux où la narratrice se fait « travers[er] par les gens » (*JDD* 69), elle s'efface complètement pour leur laisser la parole ou transcrire de l'« ethnotexte » (*JDD* 65) ? Les notions d'effacement et d'émotion ne s'opposent-elle pas ?

Marie-France Savéan affirme que la narratrice de *Journal du dehors* disparaît de son texte jusqu'à devenir « transparente »⁴³, un point de vue partagé par plusieurs autres critiques. Warren Johnson argue que ce journal est exempt de traces de subjectivité et se donne à lire comme un collage de fragments aléatoires⁴⁴, tandis que Valérie Baisnée affirme que les interventions de la narratrice sont réduites au minimum⁴⁵. Il est pourtant possible de repérer, dès le début de *Journal du dehors* et en filigrane des deux journaux extimes, de nombreuses marques de subjectivité qui affirment la présence de l'auteure et orientent la lecture par leur engagement. Ces marques sont présentes dès la première page de *Journal du dehors*, que ce soit par le biais de comparaisons (« Elle a ainsi traversé la place piétonne des Linandes comme une reine au milieu des gens », *JDD* 11), de choix d'adjectifs (« Il a un regard terrible », *JDD* 12), ou d'indices de subjectivité (« J'avais l'impression de monter vers le soleil qui se couchait entre les barres entrecroisées des pylônes », *JDD* 12). Les choix lexicaux ou poétiques démontrent clairement l'engagement d'une

⁴² Voir chapitre 4, note 111 pour plus de détails sur les liens entre Ernaux et la photographie.

⁴³ À propos de *Journal du dehors* : « Plus effacée que dans les œuvres précédentes, la narratrice finit par se faire transparente et c'est alors la vérité du monde qui nous saisit. » M. – F. Savéan commente *La Place* et *Une Femme* d'Annie Ernaux (Folio, Foliothèque, 1994), 145.

⁴⁴ W. Johnson, « The Dialogic Self : Language and Identity in Annie Ernaux », *Studies in Twentieth Century Literature* 23:2 (Summer 1999), 297-314, 311.

⁴⁵ V. Baisnée, « 'Porteuse de la vie des autres' : Ernaux's *Journal du dehors* as Anti-diary », 184.

narratrice qui ne cherche pas à dissimuler les marques de sa présence⁴⁶. Au contraire, dans *Journal du dehors*, la narratrice revendique dans un métacommentaire l'utilisation de la première personne, et les effets de cette irruption du *je* sur la lecture : « La troisième personne, il/elle, c'est toujours l'autre, qui peut bien agir comme il veut. 'Je', c'est moi, lecteur, et il est impossible — ou inadmissible — que je lise l'horoscope comme une midinette. 'Je' fait honte au lecteur. » (*JDD* 18-9). En soulignant le lien entre la première personne et le lectorat, la narratrice affirme sa présence et ses choix stylistiques.

La subjectivité se lit également dans le choix des sujets, aux deux sens du terme, puisque les thèmes choisis ainsi que les personnages offrent des résonances avec l'expérience personnelle de la narratrice. Sur le plan des personnages, les femmes, enfants et marginaux sont majoritaires, comme pour refléter la conscience politique d'Ernaux ainsi que son parcours de femme transfuge d'un milieu petit-commerçant à un milieu dominant. Les immigrés et les exclus attirent tout particulier l'attention d'une narratrice qui ne s'est jamais sentie complètement à sa place dans l'univers bourgeois et qui a choisi d'habiter en banlieue parisienne, à l'écart des milieux intellectuels. Dans les journaux extimes, les hommes d'âge moyen et de classe bourgeoise sont présentés avec distance, comme ce directeur de galerie d'art dont le langage ne souligne aucunement la profondeur intellectuelle, mais plutôt l'appartenance à un certain milieu :

Le directeur de la galerie de peinture, rue Mazarine, dit à une visiteuse, d'une voix mesurée, devant un tableau : « Une toile d'une telle sensualité. » [...] Impression

⁴⁶ Pour d'autres exemples de traces de subjectivité, on pourra se référer à Rosemary Lancaster, « Writing the City Inside Out or Outside In ? Objectivity and Subjectivity in Annie Ernaux's *Journal du dehors* », *Australian Journal of French Studies* 37:3 (2000), 397-409.

qu'il me manque l'initiation à un savoir. Mais il ne s'agit pas d'un savoir puisque — en y réfléchissant — à la place « d'une telle sensualité », ils auraient bien pu dire « une telle fraîcheur ! » ou « une telle violence ! » [...] : il ne s'agit que de l'acquisition d'un code. (JDD 22).

Quant aux thèmes de prédilection, les lecteurs familiers avec la vie et l'œuvre d'Ernaux y verront des liens avec sa propre expérience et son parcours à la fois personnel et professionnel. D'un point de vue personnel, outre la question des inégalités socio-économico-culturelles, la narratrice s'intéresse tout particulièrement à l'assignation des tâches et des rôles hommes/femmes, un thème devenu explicite dans son œuvre à partir de *La Femme gelée*. La vignette suivante offre une réflexion sur la société de consommation et les signes offerts pour définir le sexe féminin dès le plus jeune âge :

La petite fille, dans le train vers Paris, montée avec sa mère à Achères-Ville, avait des lunettes de soleil en forme de cœur, un petit panier de plastique tressé vert pomme. Elle avait trois ou quatre ans, ne souriait pas, serrant contre elle son panier, la tête droite derrière ses lunettes. Le bonheur absolu d'arborer les premiers signes de « dame » et celui de posséder des choses désirées. (JDD 64)

Sur le plan professionnel, les références aux métiers de petits-commerçants, enseignants⁴⁷ et professions culturelles marquent les tensions et contradictions qui ont jalonné la trajectoire de l'auteure. Dans l'univers des journaux extérieurs, le boucher, le pâtissier ou le vendeur emblématisent le monde du travail si cher à

⁴⁷ Voir par exemple, dans *Journal du dehors*, une conversation sur les différences entre les métiers de professeur et de commerçant, différences dont la narratrice est parfaitement consciente puisqu'elle a évolué dans les deux milieux (JDD 57).

Ernaux⁴⁸, tout en proposant une mise en abyme d'inégalités sexuelles et sociales parfois ancrées dans les mentalités.

S'il reviendra parfois au lectorat avisé de faire les rapprochements entre choix thématiques et détails autobiographiques, certains aspects de la vie personnelle de la narratrice sont en revanche explicités, en particulier dans *La Vie extérieure*. Françoise Simonet-Tenant a noté l'investissement croissant de la narratrice entre *Journal du dehors* et *La Vie extérieure* :

La diariste [de *Journal du dehors*] se laissant traverser par toutes ces présences anonymes, s'absente d'elle-même pour être présente aux autres, se fait écrivain public [...]. Elle poursuit son projet dans *La Vie extérieure 1993-1999*, mais sa présence se fait moins transparente, son trouble et son indignation affleurant parfois. [...] Que l'observation de « la vie extérieure » et de la propre vie intérieure de l'observateur ne s'interpénètrent pas semble tenir de la gageure.⁴⁹

En effet, la vie personnelle de l'auteure est désignée ouvertement dans *La Vie extérieure*, en comparaison avec *Journal du dehors*. Mettons en rapport deux scènes assez similaires, mais rapportées sur des modes différents. La première provient de *Journal du dehors*, où la narratrice explique avoir été bouleversée par un jeune homme qui faisait la manche, car « il [lui] semblait qu[']elle venai[t] de voir l'un de [s]es fils en train de mendier. » (JDD 81). La deuxième est présentée dans *La Vie extérieure* :

⁴⁸ Voir sa conclusion au texte « Parmi les rares photos de famille... », in *Acteurs du siècle*, ed. Bernard Thibault (Le Cercle d'Art, 2000), 43-53, 53 : « J'ai pensé que le fil conducteur entre les générations, entre le passé le plus lointain et notre monde d'aujourd'hui, c'était le travail. Sous toutes ses formes. Qu'il faudrait bien lui redonner sa valeur de lien entre les hommes. »

⁴⁹ F. Simonet-Tenant, *Le Journal intime : Genre littéraire et écriture ordinaire*, 84.

Dans le RER, un vendeur est à peine descendu qu'un autre monte. « Bonjour, je m'appelle Eric, je suis sans travail, si vous voulez bien m'aider en achetant *La Rue*. » [...] La silhouette parcourant plus ou moins vite le wagon, cherchant ou non les regards, selon le degré de fatigue ou de désillusion. Celui-ci est un garçon à lunettes, en imperméable malgré la chaleur. J'ai un fils qui s'appelle aussi Eric. (LVE 64-5).

D'une vignette à l'autre, d'un projet à l'autre, l'investissement personnel de la narratrice est redoublé par la mention du prénom du fils. Le fait de nommer son enfant permet à l'auteure-narratrice d'établir un pacte autobiographique avec le lectorat, qui aura déjà rencontré ce prénom en dédicace de *Ce qu'ils disent ou rien*⁵⁰. En outre, cela signale une étape dans le dévoilement de sa vie privée entre les deux journaux extérieurs.

Ainsi, les marques de subjectivité présentes dans ces journaux sont une manière de faire fusionner *je* et les autres, la narratrice habillant les autres de significations qui émanent de ses expériences personnelles. Au lieu d'incorporer les signes distinctifs des autres, la narratrice, en *écrivant* les autres, les charge de ses expériences et signes particuliers. La part de subjectivité dans une démarche qui se veut *a priori* objective doit alors être lue comme un reflet de la part de soi qui existe dans les autres, et vice-versa.

Outre les marques thématiques, lexicales et stylistiques, il me semble que c'est dans l'agencement des paragraphes et des vignettes, et en particulier dans la technique de la juxtaposition, que la présence de la narratrice est la plus efficace, tout en restant assez discrète. Dans son article « La parataxe dans l'écriture d'Annie Ernaux »⁵¹, Dominique Barbéris met en corrélation la pudeur des techniques de la

⁵⁰ « *Aux Salopiers, Éric et David* » (CQDR 7).

⁵¹ In « Annie Ernaux/Albert Mémmi », revue *Tra-jectoires* 3, 60-9.

juxtaposition, la parataxe ou l'asyndète, avec la densité et l'émotion qui émanent de la lecture des textes d'Ernaux, *La Place* en particulier. Dans les journaux extimes, Ernaux a également recours à ces méthodes caractéristiques de l'écriture « plate ». Ce sera, dans *La Vie extérieure*, la juxtaposition de statistiques et de citations livrées comme données brutes, froides, sans commentaires :

17 février

Quarante-cinq pour cent des gens trouveraient bon qu'il y ait des députés du Front National à l'Assemblée.

20 février

Bruno Mégret, sur Europe 1 : « Nos idées se répandent dans la population française, nous n'avons pas besoin d'avoir une quinzaine de députés. »

Cinquante-neuf pour cent des gens approuvent la loi Debré qui fera de tout immigré un suspect, qu'on pourra expulser au moindre prétexte. (LVE 82)

Ou, dans *Journal du dehors*, le choix délibéré de juxtaposer deux vignettes, l'une offrant des promesses de réussites, l'autre représentant un mendiant, emblème de l'échec social. Alors qu'il est peu probable que ces deux séquences soit reliées de manière spatio-temporelle, leur juxtaposition les donne à lire comme deux facettes d'une même thématique :

Publicité en ce moment partout sur les ondes, une voix d'homme persuasive sur un fond de musique planante : « Bienvenue dans le monde de RHÔNE-POULENC, un monde de défi », etc.

Dans la rame de métro, un homme demande une pièce ou un ticket-restaurant : « Je suis au chômage. » Il tend la main inutilement. En descendant à la Concorde, il murmure comme pour lui-même « je n'ai vraiment pas beaucoup d'argent ». (JDD 72)

Dans ces deux exemples, l'efficacité de la parataxe repose sur l'engagement du lecteur et sa capacité à relier les séquences juxtaposées. Loin de se faire transparente, la narratrice des journaux extimes est au contraire fortement impliquée dans ses textes. Que cette présence se décline de manière explicite ou implicite, il est possible de tracer un lien entre écriture et émotion. L'émotion, vecteur de l'écriture, est également suscitée par le processus d'écriture, à la fois chez la narratrice et chez le lectorat. Ce chiasme émotion-écriture, écriture-émotion, parfaitement exemplifié dans la phrase de *Se perdre* « Écrire cela me bouleverse, alors que je pouvais le penser ce matin sans douleur. » (SP 327), permet donc de mettre en relief la dimension subjective de l'écriture journalière, tout en soulignant un autre point commun entre journaux intimes et extimes.

En relatant des scènes quotidiennes dont la familiarité touche le lectorat, la narratrice engage ce dernier dans le processus de création de sens. Dans les journaux extimes, non seulement la juxtaposition de scènes de la vie courante facilite l'identification entre le lectorat et la narratrice, mais elle encourage le lectorat à devenir l'auteur de son propre journal du dehors. Les thèmes développés et le support choisi pour les relater (le fragmentaire, le journalier) semblent en effet accessibles à tous car ils ne semblent pas entrer dans un long projet difficile et (re)travaillé. Dans cette mesure, les journaux extimes invitent les lecteurs à réfléchir à leur tour aux rencontres avec les autres dans les lieux publics. Ce n'est pas un hasard si « écrivez votre propre 'journal du dehors' » est devenu un sujet de rédaction⁵². Cette inversion des rôles joue au niveau scolaire, mais également

⁵² Comme l'explique Ernaux dans EN 296.

académique. À la fin d'un article consacré à *Journal du dehors*⁵³, Nancy K. Miller devient elle aussi auteure de son propre journal du dehors. Dans une section séparée (intitulée « Red ») elle décrit, au présent, une scène assez attachante entre une mère et sa fille qui se passe dans le bus. Il est clair que ce regard sur les autres est déclenché par la lecture des textes d'Ernaux : « I'm thinking these things on the bus, having just started revising this article on Annie Ernaux. And I'm looking at my fellow travelers with what I hope is her curiosity [...]. »⁵⁴

Par leur contenu, les journaux extimes semblent donc favoriser une réflexion des lecteurs sur leur propre potentiel à devenir auteurs de journal. Par ailleurs, le format court et fractionné semble adapté à une lecture lors des transports en commun, pendant laquelle le lecteur devient à la fois témoin et auteur de son propre journal du dehors. Lire ces textes ou y penser dans les transports en communs ou lieux publics, c'est devenir potentiellement à son tour un personnage du livre que l'on est en train de lire. Ces effets miroirs sont compliqués quand l'auteure elle-même, dans les transports en commun, voit un autre passager lire un des journaux extimes qu'elle a écrits, comme cela est arrivé à Ernaux⁵⁵. Les livres, les journaux en particulier, rapprochent-ils ou séparent-ils ceux qui les lisent dans des lieux publics ? Afin de répondre à cette question, l'étude des journaux de presse écrite (quotidiens, revues, magazines) peut fournir de bonnes indications car ces textes entrent pleinement dans la dialectique public-privé. Quels sont le rôle et la portée de la presse dans les journaux extimes, et au sein de l'œuvre d'Ernaux plus généralement ?

⁵³ N. K. Miller, « Autobiographical Others : Annie Ernaux's *Journal du dehors* », *Sites* (Spring 1998), 127-39. Dans cet article, elle emploie le ton très personnel que j'ai mentionné au chapitre précédent.

⁵⁴ *Ibid.*, 137.

⁵⁵ Expérience étrange qu'elle m'a racontée lors de notre entretien. Voir EN 280.

II. Je et enjeux de la presse et de l'écriture journalistique dans l'œuvre d'Ernaux

II. 1. Pas des « vrais »⁵⁶ journaux : le rôle de la presse dans les journaux extimes

Les références à la presse et leur signification vont nous permettre d'évaluer comment les journaux extérieurs se positionnent par rapport aux journaux de presse : en continuité, en rupture, ou en décalage ? Les références à la presse écrite dans l'œuvre d'Ernaux jouent un rôle aux niveaux socioculturel et littéraire, ainsi que sur le plan relationnel. Généralement marqueurs d'une appartenance politique, les journaux tels qu'ils sont présentés dans l'œuvre d'Ernaux sont surtout des traces d'ancrage dans une classe ou un milieu. Dans *La Place*, le fait que le père ne lise jamais rien en dehors du journal *Paris-Normandie* (LP 75) signale son appartenance rurale et ouvrière, et peut-être aussi son manque d'ambition. La deuxième référence à la presse dans ce récit permet d'appuyer l'importance des journaux dans l'œuvre d'Ernaux : le père a en effet conservé dans son portefeuille une coupure de journal signalant la réussite de sa fille (LP 19), dont l'ascension a entre autres été permise, ironiquement, par la lecture de livres autres que le journal.

L'usage des journaux est porté à son comble dans les journaux extimes, *Journal du dehors* et *La Vie extérieure*. Me concentrer sur les références à la presse (principalement écrite) dans ces journaux va permettre de continuer à tisser des liens entre les différents types de journaux utilisés dans l'œuvre d'Ernaux. Les journaux

⁵⁶ Dans *La Vie extérieure*, la narratrice remarque à propos des journaux de rue vendus afin d'aider les SDF que « personne ne [les] considère comme de 'vrais' journaux, ni leur vente comme un 'vrai' travail. » (LVE 45).

extimes sont par ailleurs un terrain privilégié pour étudier la presse, qui a également pour but de proposer un regard sur les autres, l'actualité, le dehors. Les références aux journaux de presse foisonnent dans les journaux extérieurs : un tour d'horizon permet d'identifier des allusions à la presse écrite quotidienne⁵⁷, aux journaux de petites annonces⁵⁸, aux journaux télévisés⁵⁹, aux journaux vendus par les SDF dans la rue ou les transports en commun⁶⁰, aux magazines féminins⁶¹, à des revues diverses⁶², en somme à tous ces types d'écrits que l'on retrouve résumés par l'expression vague « de la lecture » (*LVE* 102), employée par une coiffeuse qui ne fait pas de distinction entre un roman, un magazine ou un journal. C'est « de la lecture » qui figure également en couverture de l'édition Folio (2001) de *La Vie extérieure*, illustration qui représente un homme, assis dans le métro, qui lit le journal. L'usage courant veut d'ailleurs que l'on emploie l'expression « lire le journal » et non pas « lire un journal », comme si le contenu et les points de vue exprimés n'avaient guère d'importance. Pourtant, tous les journaux se valent-ils ? Si la variété et l'éclectisme frappent d'abord dans les références aux journaux et à la presse, il convient de lire ces références en relation avec le souhait d'Ernaux de désacraliser et de démocratiser l'écrit dans ses œuvres en incluant des références à la presse et à la littérature non légitimes.

Les narratrices des journaux extérieurs font de nombreuses références et allusions à la presse écrite, soulignant la parenté entre les deux types de journaux d'abord, afin de mieux les distancier ensuite. Comme la presse écrite, les journaux

⁵⁷ *Libération* (JDD 47, 103-4), *Le Monde* (JDD 44, 23, *LVE* 12, 36, 43, 117). Le titre du journal n'est pas nécessairement donné, voir par exemple JDD 77 : « Sondage dans le journal. On y découvre la force des symboles concrets. »

⁵⁸ JDD 30, *LVE* 14.

⁵⁹ JDD 48 pour le commentaire d'un reportage télévisé, *LVE* 138-9 à propos de la guerre en Bosnie, *LVE* 143 sur la guerre du Golfe.

⁶⁰ *LVE* 45, 64-5 (*La Rue*, *Le Réverbère*), 85.

⁶¹ *Marie-Claire* (JDD 18), « un journal féminin » (*LVE* 16).

⁶² *L'ordinateur individuel* (JDD 90), *L'Autre journal* (JDD 40), *Le Monde diplomatique* (*LVE* 94).

extimes offrent à la fois une vue sur des événements à l'échelle mondiale, facilement identifiables (la mort de la princesse Diana, la guerre au Kosovo, le premier mandat présidentiel de Jacques Chirac), ainsi que sur des événements moins importants, des incidents ou faits divers comme ceux relatés tous les jours dans les séquences régionales des journaux télévisés. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si, dans *Journal du dehors*, la narratrice consacre une vignette à la description d'un chat écrasé⁶³. Cette courte description fait immédiatement penser à l'expression « rubrique des chiens écrasés », utilisée souvent de manière péjorative pour désigner les faits divers relatés dans les journaux quotidiens et régionaux. Qu'elle soit intentionnelle, ironique ou inconsciente, cette référence met en avant le côté « fait divers » de *Journal du dehors*, tout en indiquant un lien de parenté avec la presse écrite. En outre, elle signale un aspect caractéristique de l'œuvre d'Ernaux : sa fascination pour le fait divers et son habileté à le raconter de manière succincte, sans commentaire, laissant au lecteur le travail d'interprétation. Cette fascination est visible dans de nombreux textes d'Ernaux et contribue à la densité du réseau intertextuel de son œuvre⁶⁴.

En dehors des journaux extimes, c'est dans *La Honte* que l'intérêt pour le fait divers est le plus visible. Ernaux y relate sa visite aux archives de Rouen, où sa quête de traces de la fameuse « scène » se mue rapidement en une fascination pour les faits divers :

⁶³ « Sur l'autoroute, à la hauteur des tours de Marcouville, un chat écrasé, comme inscrit dans le goudron. » (JDD 29).

⁶⁴ Dans son article « Annie Ernaux : À la serpe, à l'aiguille et au couteau », Carole Allamand note qu'une scène décrite dans *Les Armoires vides* réapparaît sous une forme modifiée dans *L'Écriture comme un couteau*. Petite fille, la narratrice qui va à la fête foraine avec ses parents est choquée par un tour de magie qui consiste à faire semblant de scier une femme en plusieurs morceaux. Allamand lit dans ce souvenir-fait divers des thèmes et motifs clés de l'œuvre d'Ernaux. *Romanic Review* 97:2 (March 2006), 201-12, 203-4.

Il y avait des faits divers atroces tous les jours, un enfant de deux ans mort subitement en mangeant un croissant, un fermier fauchant les jambes de son fils caché par jeu dans les tiges de blé, un obus de la guerre qui avait tué trois enfants à Créteil. C'était ce que j'avais le plus envie de lire. (LH 34)

Fascination morbide qui fonctionne à plusieurs niveaux, la narratrice évoquant également son désir à l'époque de devenir elle-même sujet de fait divers : « Je m'imaginai morte avec mes parents au bord d'une route. » (LH 21). Dans *La Honte*, cette insistance sur les faits divers provient de la position pour la jeune Annie de témoin de la « scène », une scène comme il en figure régulièrement dans les pages faits divers des journaux. Or, chez Ernaux, le fait divers n'est jamais décrit pour lui-même : il est toujours pris dans un système plus vaste qui touche potentiellement tous les lecteurs des journaux extérieurs.

Dans la rubrique des chiens écrasés, deux autres exemples issus des journaux extimes : la référence à un chat égaré dans *La Vie extérieure* se donne à lire sur plusieurs niveaux. Commenant comme un fait divers banal — une femme d'une soixantaine d'années demande à la narratrice qui jardine si elle n'a pas vu son chat — cet épisode prend une tonalité humoristique, la narratrice proposant d'appeler le chat et se trouvant confuse quand elle apprend son nom : « Elle a ri doucement, 'on l'appelle Pépère !'. Je n'ai pas osé crier 'Pépère !', j'ai tapé seulement du poing contre la soupente. Il n'y avait aucun chat. » (LVE 46). Or, la narratrice parvient également à rendre cet épisode touchant. Elle insiste sur le désarroi de la dame, qui, ne sachant que faire, « ne para[ît] pas avoir envie de s'en aller. » (LVE 46). Dans cette vignette au ton léger, la sensibilité de la narratrice affleure dans sa capacité à évoquer la solitude de la dame désemparée qui, ayant confié son chat non tatoué à

« une personne de la Justice » (*LVE* 46), se trouve peut-être dans une situation délicate. Sur un ton bien plus grave, une autre référence aux animaux domestiques permet d'éclairer l'investissement des narratrices des journaux extérieurs. Vers la fin de *La Vie extérieure*, cette vignette :

[...] les médias annoncent qu'une femme est morte de froid à Toulouse et trois SDF à Paris. [...] Il y a en France trente millions de chiens et de chats qu'on ne laisserait dehors pour rien au monde par un temps pareil. On laisse mourir dans la rue des hommes et des femmes, peut-être justement parce que ce sont nos semblables, avec les mêmes désirs et besoins que nous. (*LVE* 123)

Lisons cette vignette en relation avec la scène du chat égaré : de toute évidence, la propriétaire du chat est inquiète pour lui et se demande s'il parviendra à retrouver le chemin de sa maison (« On m'a dit qu'il reviendrait tout seul. Pontoise, c'est loin d'ici, tout de même. » (*LVE* 46)). La comparaison entre les SDF et les animaux domestiques, par ce qu'elle contient de dérangeant, amène le lecteur à repenser la scène du chat égaré sur un ton moins léger. Elle l'invite à se demander — et cette dimension collective est syntaxiquement indiquée par l'utilisation du pronom « on » — ce qu'il ou elle privilégierait : son animal de compagnie, ou un anonyme, un inconnu membre d'« une espèce sans sexe, qui porte des sacs et des vêtements défraîchis, dont les pas ne vont nulle part, sans passé ni avenir. » (*LVE* 123). Discrètement, la narratrice des journaux extimes laisse entrevoir des traces de son indignation. Elle décrit des scènes et des événements qui l'ont touchée, et qui l'ont fait réagir, d'une manière à ce que le lectorat soit également sensible à la portée sociopolitique de ces faits.

La narratrice des journaux extimes tient à prendre ses distances avec la presse et son traitement des événements, et avec le point de vue adopté par les journalistes. Si les faits divers qui ponctuent ses journaux la placent dans le registre d'une presse régionale peu dominante, les allusions aux quotidiens prestigieux soulignent la diversité des références à la presse écrite. Surtout, elles indiquent l'investissement personnel d'une auteure qui n'a jamais cessé de remettre en question les points de vue dominants sur la société. Nombreuses sont les références aux quotidiens *Libération* et *Le Monde* dans les journaux extimes. Envers ces journaux, la narratrice jette un regard non seulement informatif, mais également informé. Un des usages de ces quotidiens est traditionnel : lire *Le Monde* permet à la narratrice de se tenir au courant de l'actualité et d'y réagir. *La Vie extérieure* est notamment marquée par la guerre en Bosnie et son traitement par les médias. La narratrice se questionne sur son rôle en écrivant sur ces événements, donnant à son journal une dimension qui va plus loin que la simple consignation de faits d'actualité. Les références aux événements d'actualité soulignent qu'elle n'est pas indifférente à cette question souvent posée aux écrivains : en quoi ce que vous écrivez est-il utile ? La narratrice ne nie pas le sentiment d'inutilité auquel est elle en proie quand elle lit, dans « *Le Monde*, un article sur ce qui se passe en Bosnie » (LVE 12). Son commentaire semble sans appel : « Au regard de cette guerre, mon occupation n'est pas beaucoup plus utile que [cette femme tricotant dans le RER]. » (LVE 12). Plus loin pourtant, la narratrice nuance ce jugement en donnant à son journal extime une fonction qui dépasse celle des quotidiens d'actualité :

Dans *Le Monde*, ce titre : « Le tribunal international sur les crimes de guerre n'est pas soutenu par une réelle volonté politique. »

Il existe quarante mille documents sur les exactions commises en Bosnie. « Mais [...] le risque de perte de preuves augmente avec le temps. La perte des preuves est l'un de nos principaux soucis. »

Écrire cela, et tout ce que j'écris ici, comme *preuve*. (LVE 36)

Dans cette vignette, la narratrice suggère que l'écriture journalière est plus apte que l'écriture journalistique à saisir la réalité des événements et à être considérée comme preuve. Elle rejoint les analyses de Wieviorka qui valorise la fonction de témoignage des journaux « au sens propre du terme, c'est-à-dire des écrits où l'auteur note au jour le jour ce qui lui arrive, ce qu'il perçoit, ce que la rumeur lui apporte, ce qu'il ressent. »⁶⁵

L'usage de la presse dans les journaux extérieurs est donc multiple : la narratrice a recours à la presse pour se tenir informée de l'actualité, mais également pour suggérer que ses journaux extérieurs proposent une autre approche qui n'est jamais séparée d'une réflexion sur la valeur de l'écrit. À ce titre, la narratrice n'hésite pas à commenter ou remettre en question des faits ou propos lus dans la presse. Dans *Journal du dehors*, elle cite avec ironie un grand quotidien : « Dans *Libération*, Jacques Le Goff, historien : 'Le métro me dépayse.' Les gens qui le prennent tous les jours seraient-ils dépayés en se rendant au Collège de France ? On n'a pas l'occasion de le savoir. » (JDD 47). Dans cette courte vignette, la narratrice s'oppose aux discours élitistes proposant un regard méprisant sur le peuple — l'élitisme étant surtout emblématisé par le prestigieux Collège de France et les propos de Le Goff plutôt que par le quotidien *Libération*. Or la position de la narratrice est ambiguë : certes, elle renverse ce discours dominant pour proposer un autre point de vue. Mais il est impossible de ne pas se demander où elle se situe. La narratrice ne semble en

⁶⁵ A. Wieviorka, *L'Ère du témoin*, 38.

effet pas se fondre dans la masse de ceux qui prennent le métro tous les jours, puisqu'elle fréquente justement des lieux aussi prestigieux et élitistes que le Collège de France et en fait part dans son œuvre. Dans les journaux extérieurs, elle relate ses visites dans des galeries d'art, musées, ou conférences en amphithéâtre. Même si les scènes relatées dans les journaux extimes n'apparaissent pas comme « dépayssantes » (au contraire, elles sont souvent liées au parcours personnel de la narratrice), elles sont néanmoins observées d'un œil souvent distancié, qui cherche à mettre en valeur la part de théâtralité, voire de spectacle, dans le quotidien. Les gens qui prennent le métro tous les jours seraient-ils plus gênés par la phrase de Le Goff que par l'intrusion de la narratrice dans leurs faits et gestes ? On n'a pas l'occasion de le savoir. Cette ambiguïté est renforcée par la question problématique du rôle de la presse dans les rapports entre soi et les autres.

La presse écrite joue un rôle significatif dans les relations entre « anonymes »⁶⁶ en particulier grâce l'usage qu'il en est fait dans les lieux publics et les transports en commun. La presse relie les individus, en leur faisant part d'informations qui seront par la suite connaissance commune, sujette à être débattue. Lire dans un lieu public entre de plain pied dans la problématique du privé et du public. Les transports en commun (métro, RER, bus) encouragent une lecture de journaux qui est à la fois partagée et solitaire, collective et individuelle. Les formats des journaux invitent à détacher une page ou une section et la prêter à quelqu'un, voire à la laisser sur son siège pour qu'une autre personne la lise. Fréquemment, la promiscuité des individus dans les transports en commun les amène à lire des titres, voire des articles entiers, par-dessus l'épaule des autres. Une fois les journaux lus, ils sont souvent abandonnés, lus et relus, entrant dans un cycle de partage de

⁶⁶ Titre originellement choisi par Ernaux, *Anonymes* a été écarté au profit de *Journal du dehors* par l'éditeur.

l'information. Pourtant, dans toutes ces situations où la lecture devient activité collective, c'est l'individualisme qui l'emporte. Lire par-dessus l'épaule des autres engendre rarement la communication. Bien au contraire, c'est un sentiment d'effraction et d'infraction qui prévaut, la lecture étant principalement considérée, même dans les transports en commun, comme une activité qui relève du domaine de l'intime. Les journaux, dont la lecture est fréquemment partagée dans les transports en commun, permettent-ils alors de nouer des liens entre soi et les autres ?

Dans les journaux extimes, les références à la presse fonctionnent rarement comme lien entre *je* et les autres, ou parmi les anonymes. Au contraire, les journaux, support d'ouverture sur le monde, semblent dresser des barrières entre les individus. Dans une station de métro, lorsqu'une discussion entre un clochard et un « paumé » prend une tournure animée, les réactions des gens sont significatives : « Tous les voyageurs du quai regardent ailleurs ou lisent le journal. » (*JDD* 84). Même réaction dans le RER, à la vue d'un individu ivre qui cherche à attirer l'attention : « Tout le monde baisse les yeux sur son journal ou regarde par la fenêtre. » (*JDD* 62). Si l'un des rôles de la presse est d'inviter les lecteurs à porter un regard différent sur le monde, il est d'autant plus ironique que dans les journaux extimes, les journaux servent principalement à détourner son regard de ce qui dérange. Dans leur forme matérielle, ils sont utilisés comme un rempart entre soi et les autres, comme barrière contre le pouvoir du regard.

Lyn Thomas a noté que les journaux extimes sont marqués par le thème du regard, dans la mesure où « [...] the urban space is traversed by policing, white gazes, and [by] the different oppressions they contribute to. »⁶⁷ Le regard dont il est question n'est pas seulement celui d'une classe dominante, blanche, qui juge les

⁶⁷ L. Thomas, « Annie Ernaux, Class, Gender and Whiteness : Finding a Place in the French Feminist Canon ? », 165-6.

autres. Les regards des marginaux et des exclus dérangent tout autant que les regards oppressants. Dans un texte écrit pour un ouvrage collectif de soutien aux sans-abris, Ernaux décrit la dégradation d'un mendiant qui s'est installé devant la poste de son quartier. Elle évoque le regard des gens sur cet homme mais brise un tabou en relatant également son propre mal-être quand elle se sent observée par le SDF :

Je sentais qu'il suivait mes pas, mes mouvements, son attente m'enveloppait, la même sans doute qui m'envahit dans un salon du livre quand un promeneur passe devant la table où je signe mes livres et que je ne sais pas s'il va s'arrêter. Je m'éloignais en évitant de le regarder.⁶⁸

Le fait que la narratrice tente de comprendre les sentiments du mendiant en comparant sa situation à la sienne quand elle participe à un salon du livre nous conforte dans sa position de dominante, éloignée du monde qu'elle observe, tout comme Le Goff. Dans les journaux extimes, la valeur oppressive du regard est liée de manière étroite à l'usage de la presse, qu'elle soit d'information ou générale. Dans *La Vie extérieure*, alors qu'une femme lit un journal féminin dans le RER, son fils essaie de communiquer avec elle : « Il parle, pose des questions à sa mère. Elle ne répond pas. » (*LVE*, 16). Les journaux de presse sont-ils des obstacles à la communication ? D'autre part, les journaux extimes, par leur aspect fragmenté, ne seraient-ils que le reflet d'une impossibilité à communiquer dans notre société ?

La narratrice des journaux extérieurs ne cherche pas à établir de communication avec les anonymes qu'elle observe dans les transports en commun. Même dans les lieux où la communication s'impose (à la boucherie, la boulangerie),

⁶⁸ A. Ernaux, « L'Homme de la poste, à C. », in *Histoires à coucher dehors*, eds Claude Chaumeil et Nathalie Mège (Julliard, 2003), 11-7.

la narratrice ne décrit pas tant des scènes où elle a été amenée à communiquer qu'elle rapporte des bribes de conversation entre les autres clients et les employés. C'est une des différences majeures entre le projet d'Ernaux et celui mené par François Maspero et Anaïk Franz dans *Les Passagers du Roissy-Express*⁶⁹. Dans *Journal du dehors*, la narratrice explique que l'absence de communication avec les autres fait partie intégrante de son projet : « Je ne leur parle pas, je les regarde et les écoute seulement. Mais l'émotion qu'ils me laissent est une chose réelle. Peut-être que je cherche quelque chose sur moi à travers eux, leurs façons de se tenir, leurs conversations. » (JDD 36-7). Or cette prise de position pose la question de la solidité — et de la solidarité — des relations entre *je* et les anonymes. Lors de leur périple en région parisienne, les voyageurs Maspero et Frantz dialoguent au contraire avec les personnes qu'ils rencontrent, tissant des liens ayant perduré bien au-delà du projet de livre. La relation entre Ernaux et les anonymes des journaux extimes semble bien plus superficielle. Même si la narratrice affirme se sentir habitée par les autres et espère les habiter aussi, elle n'a pas été marquée par la plupart des individus qui sont devenus personnages de *Journal du dehors* et de *La Vie extérieure*. En quatrième de couverture à l'édition Folio de ce dernier texte, elle écrit d'ailleurs : « Relisant ces pages, je m'aperçois que j'ai déjà oublié beaucoup de scènes et de faits. Il me semble même que ce n'est pas moi qui les ai transcrits. »

Le hiatus entre la position d'observateur/trice et celle de co-anonyme influence profondément la nature de la relation entre *je* et les autres, et peut-être aussi entre les lecteurs et ces anonymes. La difficulté à communiquer avec des étrangers⁷⁰

⁶⁹ F. Maspero, *Les Passagers du Roissy-Express* (Seuil, Points, 1990).

⁷⁰ Le mot « étranger » est ici employé dans le sens de *stranger* et non de *foreigner* — une distinction d'autant plus importante à établir que la plupart des personnes rencontrées par Maspero et Frantz sont issues de l'immigration. Ce terme nous rappelle aussi les analyses de Kristeva dans son ouvrage *Étrangers à nous-mêmes*. Dans la section « L'universalité ne serait-elle pas... notre propre

a été notée par Maspero lui-même, qui dans *Transit et Cie* revient sur l'aventure humaine et d'écriture qu'a constitué le livre *Les Passagers*. Dans une section consacrée à Anaïk Frantz, il révèle ses propres réticences à quitter la position d'observateur muet, contrairement à la facilité qu'a Anaïk de nouer des liens avec les autres⁷¹. Or les positions de Maspero ou d'Ernaux et celle de Frantz sont bien distinctes : Frantz n'écrit pas, elle prend des photos. Peut-être l'explication de ces différences se trouve-t-elle alors explicitée dans un autre texte d'Ernaux qui souligne les liens entre écriture et incommunicabilité : « J'écris peut-être parce qu'on n'avait plus rien à se dire » (LP 75).

Une vignette de *La Vie extérieure* se détache du principe de non-communication avec les anonymes. Interpellée par un homme qui fait la manche, la narratrice dialogue avec lui : « Nous discutons, lui sur sa situation, moi sur la difficulté de répondre à toutes les sollicitations. » (LVE 14). Le rythme de cette phrase indique l'aspect calme de cette discussion qui vaut comme un échange d'arguments entre les deux individus. La structure parallèle (« lui », ... « moi », la rime « situation »/ « sollicitations ») met les deux interlocuteurs sur pied d'égalité dans la répartition des arguments. Pourtant, cette égalité est rapidement brisée : « Il tient à la main un journal d'annonces et une petite pancarte. Il étale soigneusement le journal sur une marche d'accès au métro et s'assoit, pose la pancarte et le gobelet. » (LVE 14). Dès lors, la supériorité de la narratrice est indiquée physiquement, alors que le mendiant fait des efforts (« étale soigneusement son journal ») pour conserver

étrangeté ? », elle utilise la théorie freudienne de l'inquiétante étrangeté afin d'expliquer que l'autre est en nous. (Fayard, 1988, 249-85).

⁷¹ Il explique que pour Anaïk Frantz, « photographe, c'est d'abord habiter. Des lieux. Des vies. Y compris dans les gestes les plus banals du quotidien partagé. » F. Maspero, « Anaïk Frantz », in *Transit et Cie* (La Quinzaine littéraire, Louis Vuitton, Voyager avec, 2004), 251-70, 262.

sa dignité⁷². Dans cette occurrence, le journal tient encore une fonction purement matérielle et symbolique, son contenu n'important guère. Dans les relations entre anonymes, les journaux tels qu'ils sont présentés dans *Journal du dehors* et *La Vie extérieure* jouent un rôle de barrière entre soi et les autres et de révélateur des différences sociales, au lieu d'ouvrir au monde et de favoriser les échanges.

La Vie extérieure coïncide avec l'apparition d'un nouveau type de journal qui n'est pas présent dans *Journal du dehors* : le journal de rue, vendu par les SDF dans des lieux publics : « De plus en plus de SDF vendant *La Rue*, *Le Réverbère*, etc., partout, dans le métro, aux feux rouges sous la pluie. Les voitures ne baissent pas leurs vitres. Ce sont 'les journaux des SDF', pas de vrais journaux. » (LVE 64). Pas plus que les autres journaux ces journaux de rue ne contribuent à la communication entre les individus. Au contraire, ils renforcent les divisions entre ceux qui lisent des « vrais » journaux et ceux qui vendent des journaux de second rang. Accroissement des différences qui est manifesté par l'échec de la vente de ces journaux :

Tristesse et abattement des vendeurs de journaux de rue, maintenant. La nouveauté de cette aide aux SDF s'est émoussée. De plus en plus, ces journaux de la charité [...] apparaissent comme une mesure dérisoire pour accommoder la pauvreté, voire empêcher qu'elle ne devienne dangereuse. (LVE 45).

La mention des journaux de rue dans *La Vie extérieure* accentue la fonction de la presse comme séparation entre les individus. Si pour les voyageurs, les journaux sont une manière de détourner leur regard, pour les exclus en revanche, les journaux sont un moyen dérisoire, illusoire peut-être de préserver leur dignité. À cette peinture

⁷² La tentative de communication semble alors déboucher sur une impasse. Dans le texte d'Ernaux « L'Homme de la poste, à C. », la narratrice essaie aussi de parler avec le mendiant, et ressent surtout de la gêne.

assez sombre des relations entre anonymes et du rôle de l'écrit, comment se positionnent les journaux extimes ? Fonctionnent-ils comme reflet de cette situation, ou proposent-ils une alternative au rôle de la presse qu'ils dépeignent ?

Il a été noté que, derrière leur apparence d'ouverture sur le monde et les autres, les journaux extérieurs sont en fait le signe de l'« exil intérieur »⁷³ qui parcourt la vie et l'œuvre d'Ernaux. Comme je l'ai souligné précédemment, ces journaux sont empreints d'une dimension autobiographique, l'auteure étant émue par des personnages ou situations lui rappelant des épisodes de sa vie, et principalement de son enfance. Avec Claire-Lise Tondeur, on peut donc arguer que « ce texte dont l'auteur voulait faire au départ un essai sur les villes nouvelles devient par la présence obsédante de ses personnages, un reflet des quartiers populaires de l'enfance d'Annie Ernaux. »⁷⁴ Il est possible de suggérer que les journaux extimes ne se distinguent pas vraiment des quotidiens auxquels ils font référence dans la mesure où ils ne sont pas pour la narratrice une manière de s'ouvrir au monde extérieur mais au contraire un pas décisif vers l'exil intérieur de l'auteure, un exil qui semble caractériser la société urbaine des années 1980-90. À ce titre, les quotidiens servant au repli sur soi ne seraient que le reflet des journaux extimes eux-mêmes, repliés sur l'univers de la narratrice. Pourtant, en décrivant un milieu trop souvent oublié — son monde d'origine — la narratrice ne cherche-t-elle pas à communiquer avec ceux ou celle en sont aussi originaires ? Avec ses journaux extimes teintés d'émotion, Ernaux ne propose-t-elle pas un autre type de journal, une approche finalement opposée à celle de la presse quotidienne ?

⁷³ Expression qu'Ernaux a utilisée dans un entretien avec Claire-Lise Tondeur (*The French Review* 69:1 (October 1995), 37-44, 38), et que cette dernière a reprise en titre de son ouvrage *Annie Ernaux ou l'exil intérieur* (Amsterdam et Atlanta : Monographie Rodopi en Littérature Française Contemporaine 28, 1996).

⁷⁴ *Ibid.*, 130.

Bourdieu a remarqué que derrière l'expression « presse quotidienne » se cache une contradiction. Les journaux de presse comme les journaux télévisés ne cherchent pas tant à relater des événements ordinaires de la vie quotidienne que des faits atypiques, extraordinaires. Cette attitude, dictée par la recherche du scoop et la pression de l'audimat, éloigne finalement la presse des préoccupations quotidiennes des individus puisque « les quotidiens doivent offrir quotidiennement de l'extra-quotidien »⁷⁵ Dans cette perspective, les journaux extérieurs se démarquent visiblement des journaux de presse écrite ou télévisée. Ils proposent en effet des scènes de la vie courante auxquelles il sera aisé de s'identifier. En fait, non seulement les journaux extimes s'intéressent au banal, mais leur narratrice dénonce le banalisé, en relatant des scènes que l'on préférerait ne pas voir. Habilement, Ernaux endosse certains codes de l'écriture journalistique afin de mieux dénoncer les lacunes de ce moyen d'expression. Dans *La Honte*, elle met en avant une de ces lacunes :

Constater qu'il n'y avait pas beaucoup de voitures, de frigidaires et que Lux était le savon de toilette des stars en 52 n'a pas plus d'intérêt que d'énumérer les ordinateurs, le micro-ondes et les surgelés des années quatre-vingt-dix. La répartition sociale des choses a plus de sens que leur existence. [...] Sur les différences entre les époques, les journaux ne fournissent que les signes collectifs. (*LH* 36-7)

Alors que les journaux ne relèvent que les signes visibles d'une époque, sans s'attacher aux différences sociales, Ernaux souhaite constamment replacer les événements qu'elle décrit dans leur contexte sociopolitique. Pour ce faire, elle s'en

⁷⁵ Pierre Bourdieu, *Sur la télévision* suivi de *L'Emprise du journalisme* (Liber éditions, Raisons d'agir, 1996), 19.

tient rarement au constat, assortissant souvent ses descriptions d'un commentaire souvent succinct, voire lapidaire. On est bien loin d'un simple inventaire à la Prévert. Comme dans *La Place*, la juxtaposition des séquences et des fragments révèle un sens voulu par la narratrice, celui de dénoncer les différences de classe en dépassant le stade des « signes collectifs » d'une époque. Dans *Journal du dehors*, la narratrice rapporte ces paroles entendues à la pharmacie : « 'Si c'était un gosse, on lui donnerait une claque !' Paroles transmises de génération en génération, absentes des journaux et des livres, ignorées de l'école, appartenant à la culture populaire. » (JDD 70). C'est justement car ces paroles sont ignorées de la littérature acceptable, dont fait partie la presse écrite, que la narratrice les cite.

Les journaux extérieurs fonctionnent donc en continuité avec le reste de l'œuvre d'Ernaux, la narratrice n'utilisant les codes d'un genre que pour mieux les transgresser et en pallier les lacunes. Ainsi, en s'intéressant à ce que les journaux traditionnels ont oublié — le quotidien —, Ernaux se fait l'archiviste d'une classe trop souvent ignorée et propose au lectorat un autre type de journal⁷⁶. Enfin, les narratrices des journaux extimes n'hésitent pas à transformer des articles lus dans des journaux pour y faire affleurer leur sensibilité. Dans son article « 'Lived Experience at the Level of the Body' : Annie Ernaux's *Journaux extimes* », Robin Tierney a comparé deux articles de presse tels qu'ils sont relatés dans *Journal du dehors* avec la version originale sous laquelle ils sont apparus dans *Le Monde*. Le résultat est frappant : non seulement la narratrice de *Journal du dehors* inclut ses réactions à ces articles, mais elle les transforme au point de les réécrire. La frontière entre objectif et subjectif devient confuse, brouillée : le recours à des preuves *a priori* objectives est en fait mis au service de l'expression de la subjectivité de la narratrice, de telle sorte

⁷⁶ Dans *Journal du dehors*, la narratrice admire d'ailleurs un texte paru dans *L'Autre Journal* (JDD 40).

que dans ces journaux, ce n'est pas le quotidien, mais « the experience of *Ernaux's* everyday that the reader encounters. »⁷⁷

II. 2. *Ernaux et le journalisme*

D'après les journaux extérieurs, il semblerait donc que la narratrice se méfie de la presse écrite, de ses codes et de son usage. Pour autant, Ernaux est amenée à côtoyer le monde du journalisme, soit lors d'entretiens, soit en écrivant elle-même des articles pour la presse. Dans *Journal du dehors*, Ernaux évoque un entretien télévisé entre Marguerite Duras et Jean-Luc Godard et souligne l'aspect artificiel de ce dialogue qui sacralise non leurs idées, mais leur statut d'intellectuels respectables : « Ce qu'ils disent n'a pas d'importance mais seulement le fait qu'il s'agisse d'une conversation d'intellectuels, d'artistes offerte aux gens. Un modèle idéal de conversation. » (*JDD* 68). Il est ironique qu'Ernaux fasse ce commentaire dans la mesure où Duras a souvent refusé le statut d'intellectuelle, en pratiquant « le mépris délibéré de la pensée et de la réflexion »⁷⁸.

En fait, Ernaux se situe dans un entre-deux similaire : consciente de la mise en scène qui entoure ce type d'entretiens, elle accepte pourtant de participer à des émissions télévisées et de répondre à des entretiens — entretiens avec des universitaires, entretiens télévisés, radio, par courrier électronique, ou par lettre — lors de la parution de ses livres. Juan Manuel López Muñoz et Francisca Romeral Rosel ont proposé une analyse des différents entretiens auxquels Ernaux a pu prendre

⁷⁷ R. Tierney, « 'Lived Experience at the Level of the Body' : Annie Ernaux's *Journaux extimes* », *SubStance* 35:3 (2006), 113-30, 122.

⁷⁸ Dominique Denes, *Marguerite Duras : Écriture et politique* (L'Harmattan, Critiques littéraires, 2005), 62.

part, en les classant par catégorie⁷⁹. La première est celle des entretiens « quantitatifs » ou « informatifs », portant sur des questions de pleine actualité. Menés souvent par des journalistes professionnels, ils enchaînent de nombreuses questions sur des sujets sans liaison apparente. La deuxième catégorie rassemble les entretiens « qualitatifs », qui se concentrent surtout sur la personnalité de l'interviewé(e). Menés dans une atmosphère plus conviviale, les sujets qu'ils abordent sont moins nombreux mais sont reliés par un fil directeur. La distinction entre ces deux types d'entretiens est utile pour comprendre les relations d'Ernaux avec la presse et avec les universitaires. En effet, si Ernaux est connue pour être relativement disponible envers les universitaires et les chercheurs, elle est en revanche plus réticente à participer à des entretiens avec des journalistes.

La disponibilité d'Ernaux envers les universitaires peut être liée à sa tendance — suggérée par Charpentier — à manifester une certaine emprise sur la critique universitaire, en prenant les précautions nécessaires pour contrôler sa réception. En plus de publier des articles sur la réception de son œuvre, et d'égrener ses récits de métacommentaires, Ernaux a pu également participer à des conférences et tables rondes autour de son œuvre⁸⁰, une présence qui influence nécessairement le style et/ou le contenu des communications des participants. D'un esprit critique avisé, Ernaux est parfaitement consciente qu'elle peut modifier la réception de ses œuvres, tout en sachant que cette influence reste limitée. Au niveau du public, l'immense majorité du lectorat n'a pas connaissance des activités de critique ou de journaliste

⁷⁹ Voir leur article « Discours permanents, discours en co-énonciation et en écho-énonciation dans les entretiens : La Pratique de l'auto-citation chez Annie Ernaux », *Travaux de Linguistique* 52 (2006), 85-100.

⁸⁰ Ernaux était présente au premier colloque international sur son œuvre et a d'ailleurs signé la Préface des actes de ce colloque. In *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, ed. Fabrice Thumerel (Arras : Artois Presses Université, 2004), 7-10. Elle a également participé à des débats à la Maison des écrivains, comme au colloque « Écritures blanches » (7-9 mars 2001).

d'Ernaux. En particulier, la réception qui est faite de son œuvre depuis qu'elle est entrée dans le cursus scolaire est difficilement contrôlable. Sur le plan temporel, il paraît évident de noter que la mort de l'auteure limitera considérablement le contrôle de sa réception, sans l'annuler pour autant. En effet, la publication de l'intégralité de son journal intime à titre posthume engendrera très certainement de nouvelles interprétations du reste de son œuvre.

À la distinction entre entretiens quantitatifs et entretiens qualitatifs, il est possible d'ajouter une nuance entre entretiens oraux et écrits. Ces deux types de support proposent en effet des conditions extrêmement différentes. L'entretien écrit s'inscrit dans la tradition de l'échange épistolaire. Plusieurs entretiens épistolaires entre Ernaux et des universitaires ont été publiés. Les évolutions technologiques aidant, les entretiens écrits récemment publiés proviennent d'échanges de courrier électronique. Si la plupart de ces entretiens sont publiés sous forme d'articles, l'entretien par courrier électronique entre Annie Ernaux et Frédéric-Yves Jeannet a donné lieu à *L'Écriture comme un couteau* (2003). Dans ces entretiens écrits, les conditions physiques sont visibles dans le détail apporté aux réponses, la variété des (auto)citations, la richesse des exemples fournis. Les entretiens oraux, en revanche, s'ils apportent l'atout d'un contact humain et la possibilité de la convivialité, incitent à la rapidité, à la tâche délicate de réfléchir à son parcours instantanément⁸¹.

Ernaux a pu commenter ses rapports avec les journalistes, en particulier son intérêt pour le discours journalistique et ses raisons de participer à des entretiens télévisés ou radiophoniques. Jusqu'à la publication de *Passion simple*, Ernaux connaissait un succès relativement généralisé auprès des journalistes. Si ses trois premiers romans avaient surtout reçu un succès d'estime, l'immense succès de *La*

⁸¹ Voir EN 295-6 où nous avons discuté le format des échanges oraux et écrits.

Place et l'attribution du prix Renaudot ont propulsé Ernaux dans la sphère du médiatique. Les opinions journalistiques proposaient une certaine forme de consensus sur la qualité de l'œuvre d'Ernaux et de son style. En revanche, la publication de *Passion simple* a brisé ce consensus, comme a pu le montrer Isabelle Charpentier⁸². Depuis, les relations d'Ernaux avec la presse sont bien plus houleuses, les journalistes se divisant en deux catégories : ceux qui soutiennent Ernaux dans sa démarche et admirent même son « courage »⁸³, et ceux qui critiquent l'exposition de l'intime dans son œuvre et qui raillent certaines de ses publications. Même si la réception de l'œuvre d'Ernaux par la presse n'a pas atteint la même envergure que pour Christine Angot⁸⁴, elle n'en est pas pour le moins problématique, et emblématique de la réception que connaissent les femmes écrivains traitant de questions intimes et de sexualité.

Jadis influencée par les articles des journalistes à son sujet, Ernaux fait désormais preuve de plus d'indépendance d'esprit et de recul vis-à-vis de ces critiques. Si elle accepte de passer à la télévision malgré les restrictions qui sont inhérentes à ce type d'entretien⁸⁵, c'est principalement pour faire part de son expérience, refuser de rester dans l'ombre, répondre aux attaques. L'ambivalence d'Ernaux vis-à-vis des médias est visible dans un article écrit pour *Le Monde* intitulé

⁸² Voir « Des Passions critiques pas si simples... Réceptions critiques de *Passion simple* d'Annie Ernaux », in *La Femme et le livre*, eds Juliette Dor et Marie-Elisabeth Henneau (L'Harmattan, Bibliothèque des féministes, 2006), 231-42.

⁸³ Voir l'article de Josyane Savigneau intitulé « Le Courage d'Annie Ernaux », *Le Monde* (17 janvier 1992).

⁸⁴ Angot s'explique sur ses relations difficiles avec la presse à la suite de la publication de *L'Inceste* dans *Quitter la ville* (Stock, 2000). Dans *Pourquoi le Brésil*, elle confirme se sentir complètement éloignée des journalistes : « On s'était rencontrés, on avait été attirés l'un par l'autre, mais de mon côté je me disais qu'un journaliste c'était hors de question, ça l'avait toujours été, je voulais un artiste. On voit le monde de deux façons trop radicalement opposées. » (Le livre de poche, 2002, 82).

⁸⁵ Ces restrictions sont nombreuses : au niveau du temps accordé à chaque invité, au niveau des questions posées qui sont choisies par le présentateur, au niveau du décor, des autres participants présents, des séquences à visée commerciales où le présentateur fait la promotion des livres.

« l'écrivain en terrain miné »⁸⁶. Ernaux y dénonce la commercialisation des écrits, les passages obligés à la télévision, la médiatisation des écrivains, et le manque d'engagement sociopolitique chez les écrivains contemporains. Or l'efficacité de cet article repose en grande partie sur le prestige du médium utilisé et du prix attribué à l'auteure quelques mois plus tôt.

Est-ce malgré ces réticences envers les médias, ou justement à cause d'elles, que l'œuvre d'Ernaux possède une dimension journalistique, et que l'auteure a déjà écrit pour la presse ? Entre ses récits publiés chez Gallimard et quelques textes journalistiques, Ernaux a écrit plusieurs textes qui sont apparus dans des supports variés : livre de photographies⁸⁷, recueil de textes d'écrivains sur un thème donné⁸⁸, revues générales⁸⁹, et revues littéraires⁹⁰. Pour la presse écrite, Ernaux a en particulier écrit plusieurs articles pour le quotidien communiste *L'Humanité*. Elle s'y engage en utilisant sa notoriété, en signant par exemple des pétitions en faveur de la régularisation des sans-papiers, soulignant ainsi ses affinités avec les objectifs de *L'Humanité*.

L'article le plus connu qu'ait écrit Ernaux pour la presse — « Bourdieu, le chagrin »⁹¹ — a été rédigé en réaction à la mort de Bourdieu. Sur le plan de son contenu comme sur le plan intertextuel, cet article est extrêmement riche pour saisir les relations d'Ernaux envers la presse et le journalisme. Ernaux s'y interroge sur la manière dont la mort de Bourdieu a été perçue par les médias. Dès le premier paragraphe, elle se positionne non en continuité mais en rupture avec l'approche

⁸⁶ A. Ernaux, « L'Écrivain en terrain miné », *Le Monde* (23 mars 1985), 21.

⁸⁷ A. Ernaux, « Parmi les rares photos de famille... ».

⁸⁸ A. Ernaux, « Première enfance », in *Jardins d'enfance*, ed. Clarisse Cohen (Le Cherche midi, 2001), 79-88.

⁸⁹ A. Ernaux, « L'enfance et la déchirure », *Europe* 798 (octobre 1995), 77-83.

⁹⁰ Voir chapitre 4, 195-6 pour des exemples.

⁹¹ *Le Monde* (6 février 2002, 1). Les trois prochaines citations proviennent de cet article.

journalistique, ne s'incluant pas dans la catégorie des journalistes qui ne savent comment réagir à la mort de celui qui a « dénoncé les règles du jeu médiatique. » Au contraire, elle se place dans la catégorie de tous ceux qui, par affinité philosophique ou de parcours avec Bourdieu, ont ressenti une immense « tristesse » à l'annonce de sa mort : les universitaires, les étudiants, mais, surtout, des anonymes, des gens « de tous horizons » ayant été touchés par les écrits de Bourdieu. Ce n'est pas dans le but de se faire écrivain-journaliste qu'Ernaux choisit d'écrire pour la presse. Au contraire, c'est parce qu'elle considère que l'approche journalistique traditionnelle est insuffisante qu'elle a écrit ce texte. Il s'agit d'un trait constant dans le parcours d'Ernaux et dans ses diverses activités : utiliser un genre pour mieux en dénoncer, et détourner, les règles et les codes. La capacité d'Ernaux à assumer des positions différentes (celle de critique, de journaliste) est doublée d'une dimension transgressive qui est d'autant plus visible dans « Bourdieu, le chagrin » qu'Ernaux y emploie la première personne plurielle. Remarquant que cet usage du *nous* est rare dans son œuvre, Ernaux dépasse non seulement l'usage du *je* qui est d'ordinaire sa signature, mais surtout les cloisons habituellement établies entre le journaliste et le lectorat, afin de mieux faire passer son message.

La réaction d'Ernaux à la mort de Bourdieu est d'autant plus intéressante qu'Ernaux a publié plusieurs traces journalistiques de cet événement : la première est cette trace publique, parue dans *Le Monde* du 6 février 2002. La deuxième est privée : il s'agit de la publication inédite dans la revue littéraire *Tra-jectoires* du journal intime de l'auteure dans les jours qui ont suivi l'annonce de la mort du sociologue⁹². Trace mi-privée, mi-publique, en fait : certes, la publication de cet extrait a placé ces pages dans le domaine public, mais à un degré bien moindre que l'article paru en

⁹² Voir A. Ernaux, « Journal intime (inédit) : janvier/février 2002 (autour de Pierre Bourdieu) », in *Tra-jectoires* 3.

« une » du *Monde*. La dimension spécialisée de la revue permet en effet de conserver un certain niveau d'intimité entre l'auteure du journal intime et les lecteurs de la revue. Ces quelques pages sont extrêmement riches pour mieux saisir la relation d'Ernaux envers les journalistes et la presse, son attachement pour les journaux, et la valeur formative de la lecture de Bourdieu. Si les quelques jours qui séparent la mort de Beauvoir de celle de la mère d'Ernaux peuvent faire penser que Beauvoir était la mère spirituelle d'Ernaux, les mots choisis spontanément par l'auteure dans son journal intime à la mort de Bourdieu — « une tristesse immense »⁹³ — ne sont pas sans rappeler ceux écrits dans son journal intime à la mort de sa mère : « une peine immense » (*JNSP* 98). Il serait alors possible d'entrevoir Bourdieu comme une figure paternelle pour l'auteure, ou, peut-être plus justement, comme une autre figure maternelle spirituelle, la mère d'Ernaux étant la figure intellectuellement dominante du couple parental. Ernaux effectue elle-même dans son journal un rapprochement entre la figure maternelle et Bourdieu qui nous conforte dans cette interprétation : « Étrangement, comme la perte de ma mère m'a insufflé de la force, la mort de P. B. m'oblige à 'penser' avec fermeté, justesse [...] »⁹⁴

Outre qu'il permet de mieux saisir la relation entre Ernaux et la pensée bourdieusienne, cet extrait de journal intime est également précieux dans la mesure où nous réalisons que le quotidien de l'auteure et ses intérêts tournent de manière presque obsessive autour de l'activité journalistique et diariste. Dans ces entrées de son journal intime couvrant environ trois semaines, Ernaux explique l'écriture de son article pour *Le Monde* sur Bourdieu et s'inquiète de savoir s'il sera publié ou non, s'interroge sur l'absence dans la presse de réactions à *L'Occupation* qui vient juste de paraître, relit son journal intime de 1980, évoque son manque de relations avec le

⁹³ *Ibid.*, 147.

⁹⁴ *Ibid.*, 147.

domaine public, donne ses réactions à d'autres textes journalistiques écrits à la mort de Bourdieu (celui de Joffrin dans le *Nouvel Observateur*), et relate son passage difficile à la radio. Densité surprenante de références à la presse et au diarisme dans ces entrées assez brèves qui ne couvrent que quelques pages. Plus intéressant encore, Ernaux mentionne « le coffre plein de vieux journaux »⁹⁵ qui se trouve chez elle, montrant ainsi sa fascination pour ce matériau. Et, comme pour boucler la boucle, elle fait référence, dans la dernière entrée de cet extrait, au dernier type de journal qui n'a pas encore été mentionné, les journaux extérieurs : « Les graffiti du parking couvert de la gare de Cergy sont effacés. Certains étaient là depuis bientôt 20 ans. Je les ai photographiés il y a deux ans, je les ai écrits dans *JDD* et *La vie extérieure*. Traces d'anonymes peut-être partis depuis longtemps de Cergy. »⁹⁶

Conclusion

Les allusions aux divers types d'activités journalières et journalistiques au sein même d'un journal intime fournissent un résumé des diverses pistes explorées dans ce chapitre. En effet, elles représentent le lien extrêmement dense et complexe entre intime et extime, public et privé, journalier et journalistique dans l'œuvre d'Ernaux. De cette manière, elles nous invitent à penser l'écriture journalière autrement : non point comme une séparation nette entre journalier et journalistique, privé et public, mais bien comme la réunion de ces différents supports au sein d'un projet cohérent de remise en question des frontières dans l'écriture de soi et des autres. En refusant

⁹⁵ *Ibid.*, 150.

⁹⁶ *Ibid.*, 151.

les clivages d'ordinaire établis, Ernaux propose une manière à part entière de penser les autres, le réel, l'écriture, et les divers rapports entre ces trois entités.

Ce chapitre nous a permis de mettre en relief toute l'originalité du recours aux journaux, qu'ils soient intimes, extimes ou de presse écrite dans l'œuvre d'Ernaux. Cette originalité fonctionne à plusieurs niveaux : en fournissant une version différente, parfois contradictoire, de celle établie par un autre récit ; en utilisant le journal intime comme preuve ; ou en utilisant les codes journalistiques afin de mieux se démarquer de la presse écrite. Un fil conducteur relie ces usages transgressifs : la capacité à innover et fournir des caractéristiques *autres* à des genres bien établis. Le dépassement des limites entre objectif et subjectif, qui est devenu l'une des caractéristiques de l'œuvre d'Ernaux, est particulièrement à l'œuvre dans les journaux extérieurs. Ce bouleversement des limites s'inscrit dans la conception ernalienne de l'identité personnelle, mais également d'une identité narrative qui oscille entre la position de sujet et celle d'objet, et qui est également imprégnée des autres. En outre, la dimension subjective qui parcourt l'œuvre d'Ernaux apparaît comme l'une des traces les plus évidentes de la portée autobiographique de son œuvre, et de ses journaux en particulier, dont le point commun est qu'ils sont teintés d'émotion⁹⁷.

L'objectivité telle qu'elle est présentée dans les journaux, et dans les autres textes d'Ernaux, a donc pour condition l'ouverture sur le dehors, les autres, et la capacité à s'en imprégner. Dans cette mesure, la relation qui unit le *je* ernalien aux autres nous rappelle la conception rimbaldienne de l'objectivité : être objectif ne

⁹⁷ Émotion visible par exemple dans le titre « Bourdieu, le chagrin ». Mais aussi dans la réponse d'Ernaux à la question de Tondeur « Dans *Journal du dehors* tu choisis de décrire certains détails plutôt que d'autres. Quels sont les critères qui t'aident à sélectionner ces éléments ? » : « Je n'ai pas de critère. C'est l'émotion qu'ils me laissent. S'ils me touchent. » C. – L. Tondeur, « Entretien avec Annie Ernaux », 40.

signifie pas tant mettre son *je* entre parenthèses que se tourner vers le dehors, vers les autres qui sont objets du regard de l'écrivain(e) ou du poète. En mettant en avant l'étranger qui habite en chacun de nous, en définissant cet étranger non seulement comme soi mais également comme les autres, Ernaux réalise le souhait énoncé par Rimbaud dans la deuxième *Lettre du voyant* :

Ces poètes seront ! Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme — jusqu'ici abominable, — lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi ! La femme trouvera de l'inconnu ! Ses mondes d'idées différeront-ils des nôtres ? — Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses ; nous les prendrons, nous les comprendrons.⁹⁸

⁹⁸ In A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, ed. Pierre Brunel (Livre de poche, Classiques modernes, Librairie générale française, 1999), 246-47.

CONCLUSION

Le rôle de la lecture et de l'écriture dans les liens entre *je* et les autres

Ce travail a permis de mettre en relief l'une des composantes essentielles de l'écriture ernalienne, à savoir le désir de remettre en question les frontières, désir de transgression qui est inséparable d'une vision — et d'une visée — sociopolitique de l'écriture. Le dévoilement des stratégies employées par Ernaux a souligné les techniques œuvrant à la mise en place d'un *je* transpersonnel, que ce soit au niveau du texte, du paratexte, de l'intertexte, des rapports avec le lectorat, ou de la diversité des supports utilisés par l'auteure. Le bouleversement et le déplacement des frontières fonctionnent ainsi entre les genres, entre soi et les autres, entre intime et extime, entre public et privé, entre littérature noble et littérature populaire. La structure de ce travail — partant du dedans avec les dédoublements du *je*, pour s'ouvrir sur le dehors avec les personnages et les procédés de fictionalisation, puis les lecteurs, les critiques, et enfin l'écriture journalière et journalistique — a permis de souligner que le dedans et le dehors sont deux espaces qui s'informent. Non seulement ces secteurs ne sont pas cloisonnés, mais le dedans contient des échos du dehors, et le dehors se situe parfois au-dedans. Sur le plan des rapports entre soi et les autres, l'œuvre d'Ernaux parvient à bouleverser les relations entre narratrices, personnages, lecteurs, critiques et journalistes, tout en proposant des possibilités d'interchangeabilité originales entre ces différentes catégories.

Ces différents niveaux de déplacements littéraires incitent à penser le *je* ernalien comme une entité non seulement transpersonnelle, mais également transmutable, transgénérationnelle, transdisciplinaire, transgénérique, sachant parfois se faire transparente pour mieux accueillir la parole des autres. Entité également transgressive, puisqu'en endossant des rôles différents, les différents *je* ernaliens prouvent leur capacité à se situer à la fois en dedans et en dehors des domaines qui les touchent. La transgression est alors « une affirmation stratégiquement subtile de la différence — dans la ressemblance — par la subversion et l'éclatement de techniques empruntées au discours dominant. »¹

Revenons à l'extrait du journal intime d'Ernaux écrit après la mort de Bourdieu, publié dans *Tra-jectoires* et analysé à la fin du chapitre cinq². S'il est exemplaire pour saisir les enjeux de l'écriture journalière et journalistique chez Ernaux, cet extrait l'est également dans la mesure où il fonctionne comme résumé des différents rapports entre soi et les autres évoqués dans ce travail. La relecture du journal intime par l'auteure fournit une illustration du dédoublement entre soi et soi intrinsèque à l'écriture autobiographique, comme je l'ai montré au premier chapitre. Les différents supports évoqués, que ce soit récit, journal intime, radio ou journaux témoignent de la variété des modes d'expression et des influences qui contribuent à la richesse de l'œuvre d'Ernaux. En outre, ces quelques pages soulignent que l'un des intérêts principaux d'Ernaux est d'explorer la relation qui l'unit aux autres, que ceux-ci soient des critiques, journalistes, ou les livres qui l'ont formée.

La multiplicité des autres est en effet visible dans la diversité de leurs visages, mais aussi dans l'inclusion d'éléments matériels — livres, photos, objets — dans la

¹ Armelle Crouzières-Igenthron et Hafid Gafaïti, eds, « (D)écrire la transgression des femmes », in *Femmes et écriture de la transgression* (L'Harmattan, Études transnationales, francophones et comparées, 2005), 9-38, 13.

² Voir chapitre 5, 259-61.

constitution de l'identité de la narratrice. Enfin, cet extrait de journal intime est exemplaire dans la mesure où il contient les différentes strates des relations entre *je* et les autres analysées dans ce travail. Avec la mention des affinités avec Bourdieu et celle des relations tendues avec la presse, l'auteure évoque l'ambivalence qui se détache de la relation *je est/hais les autres*. Ultimement, ces quelques pages donnent à voir que ce qui relie toutes ces relations entre elles réside dans la fonction de l'écriture avec la réalisation, le jour de la publication de l'article dans *Le Monde*, « qu'il y avait un bonheur plus grand encore — dans ce cas ici, du moins — que d'écrire sur soi, c'était d'écrire sur *quelqu'un d'autre*. »³

La question de l'écriture, mais également de la lecture, joue un rôle essentiel dans les transgressions et déplacements à l'œuvre chez Ernaux ainsi que dans les rapports entre soi et les autres. Si les différentes relations entre *je* et les autres sont jointes par un désir de remise en question des frontières, elles sont également unies par les actes de lire et d'écrire, véritables point nodaux qui assurent le passage de « *je* et » à « *je est* » les autres. Écrire, publier un texte, c'est-à-dire le rendre public, c'est vouloir toucher autrui, c'est espérer « que le lecteur découvre quelque chose sur lui-même »⁴, c'est le transformer tout en se transformant. Habitées par leurs lectures d'enfance et d'adolescence, fascinées par les pouvoirs de la lecture et de l'écriture, les narratrices d'Ernaux ont recours à l'écriture afin de communiquer avec les autres. Il s'agira d'écrire sur les parents décédés afin de prolonger les liens avec eux, d'écrire sur les anonymes en endossant un rôle de porte-parole des dominés, ou d'écrire sur les amants, mais également pour eux en leur faisant don des mots. Écrire

³ A. Ernaux, « Journal intime (inédit), du 24 janvier au 19 février 2002 (autour de Pierre Bourdieu) », *Tra-jectoires* 3, dossier « Annie Ernaux/Albert Memmi », ed. Amaury Nauroy, 2006, 147-51, 149 (mes italiques).

⁴ EN 296.

sur soi possède une fonction semblable dans la mesure où les narratrices cherchent à extraire de leurs expériences personnelles une dimension toute collective.

Dans tous les cas, le désir de communiquer avec les autres est visible dans l'effort de représentativité, voire d'universalité qui caractérise l'œuvre d'Ernaux. En continuité avec le projet de Rimbaud, Ernaux a recours à l'écriture afin de se faire « voyante » et de témoigner de ses expériences aux autres. En n'hésitant pas à formuler explicitement leurs objectifs, ses narratrices prouvent qu'elles considèrent l'écriture comme un moyen de s'adresser, directement ou non, au lectorat — lecteurs ordinaires aussi bien que critiques. Cette communication atteint son paroxysme quand les lecteurs d'Ernaux lui écrivent pour évoquer leurs expériences de lecture, et emploient les mots de l'auteure pour souligner l'adéquation obtenue par l'effort de généralisation d'Ernaux.

Toutefois, dans les actes de lire et écrire se jouent également les relations ambivalentes entre *je* et/hais les autres, et le risque de fragiliser ces relations. Écrire sur soi et sur les autres contient en effet le risque de se contredire, de faire preuve d'une subjectivité excessive, de blesser, ou de dresser un portrait de l'autre ou des autres qui manque de justesse. En outre, l'espace autobiographique souligne les possibilités diverses de l'écriture chez Ernaux, qui oscille entre un refus de complicité avec le lectorat et un désir de fusion avec cette entité. Ambiguïté qui est parfaitement reflétée dans le hiatus entre la nature et la fonction du titre « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* ». Cet extrait d'une lettre, et par conséquent reflet d'un désir de communiquer avec l'autre, révèle en même temps le constat d'une solitude inéluctable. Les dangers de la lecture et de l'écriture touchent également les critiques, qui ne sont jamais à l'abri d'interprétations erronées. Ces dualités reflètent les fonctions et effets de la lecture : les diverses facettes de *je* — narratrices,

personnages, auteure — s'imprègnent des autres grâce à leur faculté à lire : lecture de romans et magazines, découverte du courrier des lecteurs par l'auteure, mais également capacité à voir le monde et les autres à travers une grille de lecture. Chez Ernaux, la découverte de la lecture a eu comme effet à la fois une ouverture sur le monde intellectuel, mais en contrepartie un éloignement avec ses parents. De nombreux lecteurs et critiques d'Ernaux ont pu éprouver un fort sentiment d'identification avec la narratrice, en lisant *La Place* ou *Passion simple* en particulier. Chez Philippe Vilain ou Marc Marie, c'est la lecture des textes d'Ernaux qui a précédé leur relation avec l'auteure. En revanche, le dévoilement de détails privés et la présence de métacommentaires ont sur certains lecteurs un effet aliénant. Par ailleurs, le réseau intertextuel de l'œuvre d'Ernaux, visible en particulier dans les épigraphes et les chansons, peut posséder sur le lectorat un effet rassurant ou irritant, voire un sentiment d'inquiétante étrangeté.

L'œuvre d'Annie Ernaux articule le lien entre les actes de lire et d'écrire en soulignant qu'ils ne sont pas cloisonnés, loin de là. Au contraire, ils s'interpénètrent : c'est ainsi que *Ce qu'ils disent ou rien* est un livre sur le pouvoir de la lecture, ou que la lecture d'articles à la réception de ses œuvres a pu encourager Ernaux à (re)découvrir certains auteurs. Le mouvement de va-et-vient entre ces deux actes est reflété dans la place que tient Bourdieu dans l'œuvre d'Ernaux : la lecture des *Héritiers* a en effet engendré le processus d'écriture des *Armoires vides*, et les lectures critiques sociologiques des textes d'Ernaux encouragent l'auteure à s'intéresser d'encore plus près à cette discipline. À son tour, Ernaux a pris la plume pour écrire sur Bourdieu, que ce soit dans son article-hommage paru dans *Le Monde* ou dans son journal intime. En écrivant les autres dans le cadre d'un matériau explicitement autobiographique, *je* imprègne ces autres d'éléments intimes (point de

vue des narratrices, utilisation de souvenirs, traces de subjectivité dans son œuvre, etc.). Ainsi, les mouvements variés entre soi et les autres que j'ai définis tout au long de ce travail (entre *je* et les personnages, les proches, le lectorat, les autres écrivains, les critiques, les anonymes, les journalistes) enrichissent sans cesse ces processus d'incorporation de soi dans les autres, et vice-versa, grâce à la lecture et à l'écriture.

Enfin, le rôle central de l'écriture et de la lecture dans les relations avec les autres souligne la dimension intrinsèquement littéraire de l'œuvre d'Ernaux. Ses textes sont imprégnés de réflexions sur le rôle de la littérature. Les transgressions, bouleversements, repositionnements, et renversements des frontières qui ont fait l'objet de ce travail peuvent être vus comme autant de manières de redéfinir la littérature et la vocation de l'espace autobiographique. L'œuvre d'Ernaux et ses enjeux thématiques et narratifs contribuent à (re-)définir la littérature comme un espace de transgressions, remises en question, provocations, subversions et contradictions. Cette définition influence également la perception de l'autobiographie, comme un genre n'ayant pas pour objectif de figer les faits et les gens, et n'étant pas réservé à ceux qui, au soir de leur vie, se retournent sur leur existence pour l'écrire. Pour Ernaux, la littérature est vivante, dans le sens où elle est constamment en mouvement et en évolution, mais aussi, et surtout, dans le sens où l'entreprise autobiographique d'Ernaux se nourrit de la vie — la sienne, et celle des autres.

APPENDICE A

Questionnaire sur *La Place* d'Annie Ernaux

a. Questionnaire

Ce questionnaire a été proposé en 2005 et en 2006 à 74 étudiants en français de l'université de Durham au Royaume-Uni.

1. Dans quelle catégorie classeriez-vous *La Place* ?

- a. roman b. récit c. témoignage
d. biographie e. autobiographie f. autre (précisez :)

2. Dans quelle perspective mettriez-vous *La Place* ?

- a. littéraire b. sociologique c. ethnologique d. politique
e. historique f. philosophique g. autre (précisez :)

3. Pensez-vous qu'Annie Ernaux ait écrit *La Place* pour parler surtout de :

- a. son père b. elle-même c. sa famille en général d. la classe dominée
e. la classe dominante f. autre (précisez :)

4. Vous êtes-vous reconnu(e) à un moment ou à un autre en lisant *La Place* : y a-t-il eu identification avec :

- a. un personnage
(précisez :)
b. une situation
(précisez :)
c. un thème
(précisez :)
d. le style
(précisez :)
e. autre
(précisez :)
f. rien du tout

5. Pensez-vous que l'« écriture plate » d'Ernaux :

a. facilite la lecture

(expliquez :)

b. la rend plus difficile

(expliquez :)

6. Quand Ernaux fait des commentaires sur le processus d'écriture de *La Place*, avez-vous trouvé que ces commentaires :

a. aident à lire le livre

b. gênent ou énervent

c. vous influencent

d. vous y êtes indifférents

e. autre (expliquez :)

7. D'autres idées/commentaires sur *La Place* en général, ou sur une des questions en particulier? (En français ou en anglais)

b. Échantillon de réponses, citations, commentaires

1. Dans quelle catégorie classeriez-vous *La Place* ?

- | | | |
|---------------|-------------------|-----------------------------|
| a. roman | b. récit | c. témoignage |
| d. biographie | e. autobiographie | f. autre (précisez :) |

En 2006, seulement 16% des étudiants ont choisi une seule réponse (roman, biographie ou autobiographie). Les 84% restants ont choisi plusieurs réponses et sont quasi-unanimes : il s'agit d'un genre hybride, combinant à la fois les caractéristiques d'un témoignage, d'un récit, d'une biographie et d'une autobiographie. Deux étudiants ont mentionné le terme « autofiction ». Personne n'a qualifié *La Place* d'« auto-socio-biographie », ce terme n'ayant pas encore été vu dans les cours.

Les étudiants sondés en 2005, n'ayant droit qu'à une seule réponse, ont majoritairement choisi la catégorie « témoignage », soulignant ainsi la valeur sociohistorique du texte. Une seule personne a choisi la réponse « autre », en proposant que *La Place* est une « chaîne de pensées », en raison de l'aspect fragmenté du texte.

2. Dans quelle perspective mettriez-vous *La Place* ?

- | | | | |
|---------------|------------------|-----------------------------|--------------|
| a. littéraire | b. sociologique | c. ethnologique | d. politique |
| e. historique | f. philosophique | g. autre (précisez :) | |

Malgré la possibilité de réponses multiples, environ 50% des étudiants en 2006 ont opté pour une dimension sociologique. Le reste a choisi de mettre *La Place* dans un mélange de perspectives, à dominante sociologique et ethnologique.

En 2005, l'écrasante majorité (92% des étudiants) a placé le texte dans une dimension sociologique. 7% seulement ont opté pour la perspective littéraire, et 1% pour une dimension « psychosociologique ».

3. Pensez-vous qu'Annie Ernaux ait écrit *La Place* pour parler surtout de :

- a. son père b. elle-même c. sa famille en général d. la classe dominée
e. la classe dominante f. autre (précisez :)

Les réponses analysées pour cette question sont celles de 2006. J'ai été assez surprise de constater que la réponse 'a', le père, n'a été choisi que dans 20% des cas, le même pourcentage que pour la réponse 'd', la classe dominée. Encore une fois, de nombreux étudiants ont opté pour un mélange de réponses, et beaucoup ont souligné que *La Place* relate les relations entre classe dominante et classe dominée. Environ 20% d'étudiants ont choisi la catégorie « autre », insistant sur les thèmes de l'éducation, de la mobilité sociale, ou de la société. Ces réponses vont donc dans le sens d'une perspective collective bien plus qu'individuelle. Un étudiant a commenté : « Il me semble qu'elle voulait écrire sur 'les classes' en général, et comment on trouve sa 'place' dans la société. »

4. Vous êtes-vous reconnu(e) à un moment ou à un autre en lisant *La Place* : y a-t-il eu identification avec :

- a. un personnage
(précisez :)
b. une situation
(précisez :)
c. un thème
(précisez :)
d. le style
(précisez :)
e. autre
(précisez :)
f. rien du tout

Les réponses apportées ici sont le total cumulé des réponses de 2005 et 2006. La possibilité de réponses multiples explique que le total dépasse 100%.

Tout d'abord, 20% étudiants ont choisi la dernière réponse, n'ayant trouvé aucun point d'identification avec le livre.

Les réponses des autres étudiants sont très variables. Certains se sont reconnus seulement dans un thème ou une situation (souvent, l'acquisition du savoir). D'autres ont clairement été bouleversés par le texte et se sont reconnus dans de nombreux éléments : la perte d'un être cher, la fermeture du café pendant l'enterrement, la pression sociale, le fait d'être constamment observé par ses voisins.

Les réponses soulignent surtout une identification avec :

- la fille ou la narratrice (14%).
- « Annie » (15%).
- la relation père/fille (6%). (Il faut souligner qu'environ 75% des étudiants ayant rempli le questionnaire sont des étudiantes).
- le père (2%).
- le progrès social (6%), le fait d'« essayer de sortir d'une classe » ou d'avoir « plus d'opportunités que ses parents », « le besoin de s'améliorer, d'échapper à sa classe ».
- l'éducation (13%).
- la famille (10%) et la distance qui se creuse avec les parents à cause des études.
- les rapports de classe (6%), « la situation des personnes dans la classe dominée », mais aussi « l'aliénation entre la famille et soi à cause d'une division de langage. »
- le style simple de l'écriture plate (8%).

D'autres points d'identification ont été suggérés : les obsèques (« la mort de quelqu'un que j'aime »), la place dans la société, l'université (« je suis aussi la première génération qui va à l'université »), la pauvreté, la maladie, les valeurs de la société, le temps.

5. Pensez-vous que l'« écriture plate » d'Ernaux :

a. facilite la lecture

(expliquez :)

b. la rend plus difficile

(expliquez :)

Les réponses de 2005 et de 2006 sont cumulées.

30% étudiants ont été handicapés par le style de *La Place*, le reste considérant que ce style aidait à la lecture et à la compréhension. Ce nombre tient sans aucun doute compte du fait que le français n'est pas la langue maternelle des étudiants, et qu'ils ont trouvé *La Place* plus facile à lire que les autres livres au programme (*Thérèse Raquin* et *Thérèse Desqueyroux*).

Ceux qui ont trouvé que le style facilite la lecture ont évoqué principalement deux raisons :

-Le style est facile à comprendre.

-Cela permet de s'identifier, de se faire ses propres opinions et de laisser libre cours à ses propres émotions : « le roman [...] devient comme une conversation » ; « c'est comme des petites histoires » ; « c'est presque une opinion objective et le lecteur peut mettre ses propres émotions dans ce texte » ; « l'écriture plate contribue à la sensation qu'elle fait un témoignage, le lecteur peut s'identifier avec Ernaux et se concentrer sur ses émotions à soi » ; « cela donne aux événements un air plus poignant qui aide à voir que ses parents 'deviennent l'histoire'. »

Les étudiants qui ont trouvé que le style ne facilitait pas la lecture ont expliqué qu'ils ont été gênés par l'apparente simplicité du style. Beaucoup d'entre eux craignent ne pas être capables de lire le livre à un autre niveau, de ne pas saisir les idées sous-jacents : « C'est un peu difficile à comprendre s'il y a des émotions dans le sous-texte » ; « on ne sait pas si l'écriture est simple et rien de plus, ou si elle cache une autre signification qu'on doit trouver. » Certains ont également été gênés par le trop-peu d'émotions apparent et par les sentiments ambivalents de la narratrice envers son père. Enfin, certains étudiants ont été gênés par l'aspect fragmentaire du texte et le manque de liens d'un paragraphe à un autre : « pas de fluidité, abrupt. »

Cette ambiguïté a bien été reflétée dans les quelques réponses ayant choisi à la fois 'a' et 'b', expliquant que le livre était facile à lire, mais pas forcément facile à comprendre : « On peut le lire facilement mais aussi trouver beaucoup de choses pas dites mais suggérées sur un autre niveau » ; « l'écriture plate facilite la

compréhension des mots particuliers mais rend la compréhension de l'auteur et des personnages difficiles. »

6. Quand Ernaux fait des commentaires sur le processus d'écriture de *La Place*, avez-vous trouvé que ces commentaires :

- a. aident à lire le livre b. gênent ou énervent
- c. vous influencent d. vous y êtes indifférents
- e. autre (expliquez :)

En cumulant les réponses de 2005 et 2006, on note que la grande majorité des étudiants (70%) a été aidée par les métacommentaires. Le reste des réponses est équitablement partagé entre les options 'b', 'c' et 'd'. Une personne a suggéré que ces commentaires permettaient de comprendre les difficultés liées au travail d'écriture, deux réponses ont souligné qu'ils donnent une tonalité plus personnelle au texte. Enfin, une personne a vu les métacommentaires comme moyen d'éprouver de la compassion pour le *je*, tandis qu'une personne a déploré qu'il n'y ait pas plus de métacommentaires dans le texte.

7. D'autres idées/commentaires sur *La Place* en général, ou sur une des questions en particulier? (En français ou en anglais)

« *La Place* est intéressant parce qu'il s'agit du langage et des relations dans une famille à cause de l'éducation et de la société, et comment ces choses produisent des problèmes. »

« Pour moi, c'est assez pertinent car la famille d'Ernaux ressemble un petit peu à ma famille. Je pense qu'il est important que la littérature nous provoque et nous force à poser des questions, et *La Place* le fait. »

« Je pense que ses idées sont très intéressantes, particulièrement en ce qui concerne la classe et la mobilité sociale. Le livre provoque des pensées et des questions. »

« Ernaux utilise 'les autres' pour mieux se classer dans la société. »

« Le 'je' est très éloigné du reste des gens et l'Histoire est racontée comme si Ernaux n'en faisait pas vraiment partie. Pourtant le début et la fin se concentrent sur sa vie maintenant, et il m'a semblé que c'est cette vie dont elle fait partie, et pas celle de ses ancêtres. »

« It is interesting in the respect that it teaches the reader a little about French history. That is to say, the relationships between the classes and perhaps even the theories that govern such relationships. »

« Through using her parents' life as the main idea/central part of the book, it gives a really clear idea of the social classes at the time. »

« It's an interesting novel of her life and her father — an insight into class and social structures in France and the negative consequences of education. »

APPENDICE B

Entretien avec Annie Ernaux¹

À propos des journaux extérieurs

Elise Hugueny-Léger Est-ce qu'il y a quelque chose qui a déclenché ce désir de parler des autres, et est-ce que vous continuez à le faire ?

Annie Ernaux Si vous voulez, j'ai continué avec *La Vie extérieure*, et puis... J'ai continué un peu au-delà, un petit peu au-delà, d'ailleurs des textes que j'avais plutôt mis sur un site sur Internet, le site de François Bon², il y a déjà pas mal de temps. Et puis non, pas vraiment. Peut-être une raison, c'est que le livre dans lequel je suis a beaucoup à voir avec cela. Et puis une autre raison, c'est que ça se mélange plus à mon journal intime maintenant³. Ça se mélange, mais ce n'est évidemment pas le journal du dehors. Puisque le journal intime a sa logique propre, a son entraînement qui fait que c'est une pratique que j'ai commencée il y a si longtemps, donc que je ne remets pas en cause, d'une façon ou d'une autre, c'est-à-dire en me disant « ça va être comme ci, comme ça ». Non, le journal intime, c'est vraiment sans retouches, sans volonté expresse.

E. H. – L. Quand vous écriviez donc *Journal du dehors* et *La Vie extérieure*, est-ce que parfois il y avait des événements sur lesquels vous hésitez, où vous vous disiez « est-ce que je mets ça dans le *Journal du dehors*, est-ce que je mets ça dans mon journal intime » ?

A. E. Oui, enfin... je crois qu'au bout d'un certain temps, la répartition se faisait d'elle-même. [...] Je crois qu'elle s'est faite dès le départ, d'une façon. Elle s'est

¹ Il s'agit d'une version éditée d'un entretien qui s'est tenu le 28 mars 2007, chez Annie Ernaux, à Cergy-Pontoise. Je remercie Annie Ernaux de son accueil chaleureux et de m'avoir laissé reproduire la transcription de notre rencontre.

² <<http://www.tierslivre.net/>>.

³ Les entrées du journal intime de 2005 sont en effet marquées par une forte présence des événements d'actualité, par des réflexions d'ordre politique en particulier. Voir « Journal 2005 (extrait) », extraits de la période du 6 mai au 30 novembre 2005. « Dossier Annie Ernaux : Une œuvre de l'entre-deux » (2), in : <<http://www.libr-critique.com/>>.

faite comme ça, dans une période de grands changements dans ma vie personnelle. C'est une période assez bouleversée. Il y a ma mère qui... je veux dire, le désastre lié à ma mère atteinte d'Alzheimer. Je suis séparée de mon mari, je vis seule avec mes enfants, un peu d'abord avec ma mère et ensuite elle a été mise dans un centre de long séjour. Et il y a... quelque chose se transforme, c'est-à-dire je suis dans une autre vie. Et l'enfermement de la famille qui a été le mien quand même, l'appartenance à une famille, à un couple, des enfants, les voyages ensemble, etc. Il y a des rites qui sont imposés par les enfants mais aussi par un mari. Tout cela vole en éclats assez vite, et je peux porter un autre regard sur le monde, qui est un regard plus ouvert, qui n'est plus un regard de « le monde ET nous ». C'est le monde, nous, notre travail, etc. Non, quelque part, des cloisons se sont ouvertes.

E. H. – L. Ça vous a engagée à plus regarder le monde ?

A. E. Voilà, on peut le dire comme ça, regarder le monde. Et puis aussi, il y a une autre chose, c'est que je suis arrivée ici à Cergy en 75 et c'était très dur, et j'ai pris beaucoup de notes, à ce moment là. C'était des notes, c'était pas rédigé. C'était des notes pour un livre éventuel. C'était quelque chose... je ne savais pas. Et puis je n'ai pas continué, je ne pouvais pas mener plusieurs choses en même temps, et j'avais vis-à-vis de cette Ville Nouvelle un sentiment toujours d'étrangeté, de mal être aussi, de grand mal être. Alors qu'à partir d'un certain moment qui a coïncidé — vous voyez, on ne peut pas détacher une seule cause — avec ma mère, le divorce, etc., brusquement, cette ville nouvelle, j'ai changé de regard sur elle, notamment l'autre regard que j'ai pu avoir, c'était justement de sentir à quel point, ça je l'ai senti assez tôt, c'était la préfiguration du monde des années 2000, cette ville qui était très cosmopolite, une des premières à l'époque, puisque c'était une Ville Nouvelle. Il y avait le cosmopolitisme, il y avait aussi les centres commerciaux que, il faut dire, je n'aimais pas. Il y avait tout ça. C'était dans cette expansion, donc quand je suis arrivée ça m'a frappée, parce que c'était surtout le centre commercial des Trois-Fontaines dans la Ville Nouvelle. Toute cette architecture, j'avais été atteinte mais j'en souffrais. Et après un certain moment, c'était le contraire, c'était un objet d'observation. Et aussi, j'avais rompu le lien avec la province. J'avais rompu

vraiment le lien — c'est long — avec toutes les villes de province où j'avais vécu — c'est-à-dire la Normandie, la Haute-Savoie, où j'avais passé dix ans.

E. H. – L. Surtout si c'est lié à des périodes assez...

A. E. ... difficiles, oui. J'étais une femme... on peut dire... nouvelle, on ne peut pas dire, car on traîne toujours des choses derrière soi, mais il y avait ce caractère de grande ouverture que, je dois dire, je n'ai pas éprouvé depuis. Vraiment, ça a été un grand changement à tout point de vue qui coïncide avec — on peut dire pour une femme, que c'est la maturité qui vient. Mais moi j'ai vécu ça entre 43-44-45 ans, c'est le plus bel âge de la vie. [...]

E. H. – L. Est-ce que vous savez si les habitants de la ville nouvelle ont beaucoup lu les journaux extérieurs et comment ils y ont réagi ?

A. E. Je n'ai pas tellement de statistiques, je ne peux pas dire. Ce qui était très amusant, c'est un jour j'ai vu quelqu'un dans le RER qui lisait *La Vie extérieure*, alors que j'étais un peu plus loin. C'était assez étonnant. [...].

L'écriture comme devoir, écriture et enseignement

E. H. – L. La deuxième chose, je crois, qui m'a beaucoup plu dans votre écriture, outre la trajectoire sociale, c'est le sentiment que vous avez ce besoin, ce *devoir* d'écrire. Enfin, en tant que lectrice, c'est le sentiment que j'ai en tout cas.

A. E. Oui sûrement, c'est l'idée d'un devoir, absolument.

E. H. – L. Moral ? Politique ?

A. E. Oui, ça relève de tout ça. C'est ce pour quoi, vous savez, André Breton à un moment dit « ce qui importe c'est de savoir pourquoi je suis venu au monde »⁴. C'est

⁴ « N'est-ce pas dans la mesure exacte où je prendrai conscience de cette différenciation que je me révélerai ce qu'entre tous les autres je suis venu faire en ce monde et de quel message je suis porteur

la question aussi. Et la réponse que je donnerais, ce serait sûrement celle-là : je suis venue pour ça, je ne vais pas dire pour témoigner, un peu, mais pas que ça. D'une manière plus globale, c'est pour mettre en mots, mettre en mots des choses qui sont les miennes tout en n'étant pas les miennes. Cette idée de porter quelque chose, une sorte de mission, oui, je crois que je l'ai. Je ne sais pas dans quelle mesure. Si vous voulez, c'est la sensation que j'ai. [...] Même si il y a parfois des doutes de se dire « est-ce que je n'aurais pas mieux fait de faire autre chose », se poser toujours la question. Il y a des choses, celles que j'ai fait d'autre, comme l'enseignement, je sais que ce n'était pas là ma finalité. [...] Même si j'ai tâché de le faire le mieux possible. Surtout le faire le mieux possible quand c'était par écrit, quand j'étais prof au Centre National d'Enseignement à Distance, très curieusement, beaucoup plus par écrit que par oral.

E. H. – L. Et ça vous plaisait de ne plus avoir ce contact avec les élèves ?

A. E. C'était moins fatigant, fatigant je veux dire pour l'absence d'horaires.

E. H. – L. Une liberté.

A. E. Une grande liberté. C'est surtout ça que j'ai apprécié, et puis surtout quand le choix m'a été donné, enfin, après, je n'avais plus envie du tout de revenir dans les salles de classe. Mais tout de même, j'ai un petit regret. J'ai perdu de vue la réalité de l'enseignement, dans certains cas. Pas à l'université. Mais la réalité de l'enseignement au niveau le plus difficile, les C.E.S.⁵, les lycées. C'est-à-dire de savoir exactement... J'ai perdu le contact avec cette réalité là. Je regrette un petit peu, à ce niveau-là.

E. H. – L. Et ces élèves, ils vous ont engagée à vous tourner vers l'extérieur, aussi ?

A. E. Je ne le pensais pas à l'époque ; je m'aperçois que, effectivement, les années où j'ai été en contact pour enseigner dans un C.E.S., même mes deux premières

pour ne pouvoir répondre de son sort que sur ma tête ? ». A. Breton, *Nadja*, (Gallimard, Coll. Folio Plus, 1998 [Gallimard, 1928]), 12-3.

⁵ Collège d'Enseignement Secondaire.

années de lycée au lycée de Bonneville en Haute-Savoie, j'ai eu des classes pratiques. Enseigner était très difficile, déjà. C'était très important, ça a décidé beaucoup de choses. Parce que quand on est dans le milieu universitaire, quand on est étudiant depuis pas mal d'années, on perd tout à fait le contact avec la réalité du monde.

E. H. – L. Ça a dû modifier votre conception de la littérature, aussi ?

A. E. Oui, absolument, parce que de m'apercevoir, je ne sais pas... ça a été un contact formidable et difficile, aussi un retour pour moi à mon enfance, parce que les élèves que j'avais étaient surtout d'origine populaire quand j'étais à Bonneville. J'avais des sixièmes, il y avait une ségrégation sociale — enfin une répartition sociale. [...]

Écriture et transgression

E. H. – L. Il y a une chose qui m'intéresse aussi dans votre œuvre, c'est la dimension transgressive. Enfin quand vous avez publié *Les Armoires vides* en tout cas, vous aviez ce désir de transgresser.

A. E. Non, je ne suis pas sûre. Je n'avais pas le désir. Mais j'ai senti, comment dire, c'est *a posteriori* que je vois une transgression de plein de choses, c'est vrai, de mon langage, du langage professoral que je devais utiliser, de la littérature qu'on enseignait à l'époque, et également la transgression était surtout peut-être de dire, d'expliquer comment je finissais par voir mon milieu d'origine d'une façon totalement, j'allais dire, négative, et tout cela au travers de l'acculturation progressive de l'école. Mais la transgression était dans la langue. Mais ça n'a pas été mon moteur pour commencer ce livre, ça a été le sentiment, oui, que je devais — là, un sentiment de devoir — faire ce livre pour... Qu'il y avait des choses qui n'avaient pas été dites. Écrire, c'est un peu ça : j'ai des choses à dire, et moi seule je peux les dire. Donc c'était ça. Et puis, cela dit, ça faisait longtemps que j'avais l'idée de ce livre, depuis la mort de mon père. Donc en tout ça faisait quand même cinq ans, cinq ans c'est beaucoup, et en cinq ans ça avait mûri. La lecture des *Héritiers* de Pierre Bourdieu a coagulé en quelque sorte ce désir, bien qu'il se soit encore passé du

temps entre le moment des *Héritiers*. Et il faut des facteurs déclenchants aussi. J'étais dans une situation psychologique difficile, de me demander si je ne devais pas divorcer, donc il y avait toutes sortes de choses. Donc j'étais un peu au fond du trou. Et dans ce cas là, on n'a plus rien à perdre. C'est un peu ça. Et pour moi, rien à perdre aussi, ça passe par l'écriture. Vous voyez, quand je me dis « il faut que j'écrive ». [...]

E. H. – L. Puis en lisant *Les Armoires vides* aussi, on a le sentiment que le moteur, c'est la colère. Mais si vous avez mûri cela pendant plusieurs années, en tout cas vous l'avez fait transparaître.

A. E. Oui, je prends le ton de la colère effectivement, je prends le ton de la colère, mais il y a autant de colère en écrivant *La Place*.

E. H. – L. Oui, on le sent aussi.

A. E. Mais elle n'est pas exhibée comme elle l'est dans ... Je pense qu'à cette époque-là j'avais besoin de la violence de l'écriture, d'une écriture violente qui utilise beaucoup de la syntaxe populaire, des mots, je pense que j'avais vraiment besoin de ça.

E. H. – L. Même si elle a continué à être violente d'une certaine manière. Je pense à *L'Événement* : il y a des images employées qui me semblent assez violentes.

A. E. Oui, c'est sûr qu'il y a effectivement des images violentes, parce qu'il y a des choses à rendre qui ne peuvent pas se passer d'images de la violence, d'une certaine façon. C'est vrai pour *L'Événement*.

E. H. – L. Du moins, si vous l'avez vécu sur ce mode-là.

A. E. Oui, il me semble que ce n'était pas possible autrement. C'est toujours essayer de trouver un accord entre — de façon générale, que les choses soient violentes ou pas — entre la sensation que procure le souvenir d'une chose, ou la vision récente

d'une chose, et la transcription écrite. Ce rapport, c'est difficile de dire en quoi il est bon, il est juste. C'est simplement qu'au moment de l'écriture... [...] Je le sens, oui, et surtout je sens quand il n'y est pas, que la chose écrite, ce n'est pas ça. [...]

E. H. – L. Est-ce qu'il y a des domaines, de nos jours, qui restent à transgresser, à votre avis, à explorer ?

A. E. Oui, je pense qu'il y en a. Simplement, on ne les connaît pas forcément. Mais je pense que oui, il y en a. C'est difficile parce qu'on vit dans une époque de consensus sur beaucoup de choses, même en littérature. Donc c'est très, très difficile. Oui, je pense qu'il y a... Par exemple, je pense qu'en politique, enfin je veux dire dans le contexte social, il y a sûrement des choses à transgresser, qui donnent matière à transgression. Mais chaque auteur ne fait pas de la transgression pour la transgression. Ce n'est pas possible. Moi, je sais bien quelles sont les choses que je n'aurais pas transgressées. Mais le moment n'est pas venu pour le faire. [...]

E. H. – L. Vous ne vous sentez pas contrainte par ce climat de consensus ?

A. E. Il pèse, forcément. Je pense qu'il pèse.

E. H. – L. Vous avez quand même une certaine liberté.

A. E. On n'est pas libre, on n'est pas totalement libre. Je n'ai pas du tout envie de faire ça, mais vous savez, dans la société actuelle, on ne peut pas faire certains textes, les textes qui relèveraient de la pédophilie, des choses comme ça. Mais dans quelle mesure ces textes ne relèveraient pas du provocatoire ?

E. H. – L. On va de plus en plus loin, avec l'inceste...

A. E. Oui. Il y a, je veux dire, dans l'aspect sexuel, je ne vois pas trop ce qui reste à transgresser. Mais ce n'est pas tellement ça que les formes d'écriture. C'est ça qui est souvent de la transgression. Les formes écrites.

E. H. – L. Vous pensez qu'il encore possible d'innover ?

A. E. Oui, tout à fait. Il y a une masse d'écrits qui n'innovent pas, dans ce qui se produit, mais il y a des innovations qui peuvent passer peut-être aussi inaperçues. On ne peut pas tout lire... Le problème, c'est que dans le contexte actuel, on crie à l'innovation pour tout et n'importe quoi aussi. L'époque est assez confuse... mais quelle époque ne l'a pas été, je ne le sais pas...

E. H. – L. Écrire *L'Usage de la photo*, c'était une manière d'innover, ou cela correspondait à un besoin ?

A. E. *L'Usage de la photo*, ce n'est pas programmé. C'est effectivement venu comme ça. Mais par exemple il y a un aspect transgressif que je n'ai pas voulu, mais que la réception m'a fait ressentir. C'est-à-dire de ne pas unir le cancer à l'érotisme de cette façon là. Le cancer, soit on doit faire preuve d'un courage... Ça doit être un témoignage, un témoignage qui fasse soit pleurer, soit, bref de cet ordre là, mais c'est une forme qui... la forme. Des photos comme ça. Le seul regret que j'ai, c'est que je n'aie pas demandé qu'elles soient en couleur. Parce qu'elles étaient en couleur... [...] Oui, c'est ça, les transgressions ne sont pas calculées ; c'est affreux de dire ça, mais le mot « transgression » s'use, enfin on l'entend partout, il a perdu de sa pertinence.

E. H. – L. Oui, et cela dépend aussi de ce que la réception — la critique — veut bien voir.

A. E. Oui, ce qui est transgressif, c'est effectivement, je crois... non il n'y a pas de règles. Il est certain que le livre de Millet est un livre transgressif, il a eu beaucoup de succès. Et puis il y a des livres transgressifs qu'on étouffe aussi.

Des traces d'une vie : l'archive, la photo, et les journaux

E. H. – L. Vous avez envie de poursuivre dans l'utilisation des photos ?

A. E. Non. Simplement la photo a toujours tenu un grand rôle dans mes livres. Ça continue de le faire, mais pas exposer si vous voulez. L'usage de la photo sans que ce soit montré, sans qu'elles apparaissent dans le texte, c'est quand même quelque chose qui est pour moi très fort.

E. H. – L. Une fascination pour l'image, ou pour l'archive ?

A. E. Pour l'archive en général, je crois, j'ai une fascination... Je pensais hier qu'une des choses qui me fascinaient, bon, ce que j'ai fait pour *La Honte*, j'étais allée voir les journaux... Je suis vraiment... C'était des souvenirs très... Je crois que je pourrais passer beaucoup de temps dans des vieux journaux... Mais l'archive en elle-même, c'est-à-dire avec son support matériel. Pas, par exemple, aller à la bibliothèque François Mitterrand et voir des documents sur microfilm, ces choses là, cela ne m'intéresse absolument pas. Ça ne m'intéresse pas. Ce que j'aime, c'est aussi, je crois, l'odeur du vieux papier, ça c'est tout à fait...

E. H. – L. Dans la revue *Tra-jectoires*, il y a un extrait de votre journal intime qui est reproduit. Et dedans, vous mentionnez une malle ou un coffre rempli de vieux journaux. Vous parlez, je crois, de la chatte qui est allée se promener vers ce coffre.

A. E. C'est un rêve que j'ai fait ?

E. H. – L. Oui

[...]

A. E. Oui, je fais un rêve qu'elle est malade, et qu'elle va vers un coffre rempli de vieux journaux. Oui, c'est effectivement, c'est des vieux journaux que j'ai, et que je garde depuis, certains, pour certains, pas tant que ça, plus de 25 ans

E. H. – L. Journaux — presse ou intimes ?

A. E. Non, mes journaux intimes, ils sont aussi dans un endroit, un petit coffre, mais bon ils datent, ils commencent à être vieux. Oui, j'ai des cahiers. Mais ça, c'est des journaux de presse. Mais mon journal intime est conservé dans des cahiers.

E. H. – L. Et vous savez ce que vous en ferez, si un jour vous publierez tout ?

A. E. Après ma mort. Dans l'immédiat, c'est prévu après ma mort. Un journal posthume.

E. H. – L. L'intégralité ?

A. E. Oui, l'intégralité, qui reprendrait d'ailleurs *Se perdre*. Cela dit, je ne sais pas... Je n'avais pas prévu de publier cette partie-là qui est devenue *Se perdre*. Il est possible que... il y a des moments aussi dans une vie... Moi, je considère qu'il y a des parties de mes journaux qui sont plus intéressantes que d'autres, enfin c'est moi qui pense ça... Plus intéressantes dans ce sens où ce qui vous arrive est plus bouleversant que la vie ordinaire, où il ne se passe pas souvent grand-chose d'intéressant.

E. H. – L. Vous le relisez souvent ?

A. E. Ça m'arrive. Mais on ne peut pas dire souvent. De toutes façons, je ne pourrais pas. Ça fait combien d'années de journal ?

E. H. – L. Ça fait une trentaine d'années.

A. E. Trente-sept, pas loin de 40 cahiers. J'en ai une vision globale un peu floue — je n'ai pas de vision globale du journal.

E. H. – L. Est-ce que vous vous dites « ça, c'est ma vie » ?

A. E. Oui, oui. C'est à la fois surprenant, c'est ce sentiment qui m'a — à un moment donné, je crois que j'avais 48 ans — qui m'a frappée en relisant mon journal. C'est la première fois que j'ai eu ce sentiment là à cette époque là. C'était à la fois le sentiment d'être très différente du début, et la même. C'est la différence et la mêmeté. C'est un peu ça. C'est-à-dire qu'il est pour moi très étonnant de lire le premier journal que j'ai entre mes mains, ce qui n'est pas le premier que j'ai écrit — tout a été perdu, c'est dommage ça, pas perdu, c'est ma mère qui a détruit — entre 16 et 23 ans. Mais c'est aussi ma faute, je n'avais pas à le laisser chez elle. Donc à 22 ans plutôt. Et donc ça commence à 22 ans, et se dire qu'à 22 ans, il y a là énormément de ce qui va perdurer. Et en même temps, beaucoup de choses sont effectivement différentes. Oui, je me dis c'est ma vie, et elle n'est pas toute là.

E. H. – L. À cause de la censure ?

A. E. Non, enfin, la censure inconsciente, elle est très claire dans les premiers journaux, elle existe toujours, je ne me fais pas d'illusions. [...]

E. H. – L. Et ce sentiment « c'est moi et c'est pas moi », c'est le même sentiment que quand vous regardez une photo ?

A. E. Non.

E. H. – L. Quand on regarde une photo, on sait que c'est soi parce qu'on nous a dit « ça, c'est toi ».

A. E. Oui. Mais sinon, effectivement, la photo c'est toujours... Il y a un caractère beaucoup plus poignant parce qu'il y a un fort sentiment d'existence avec une photo. Et ce que dit instantanément la photo, c'est qu'on n'est plus. Et le temps. La photo donne un sentiment d'existence du temps que le journal ne donne pas du tout de la même façon. Le journal va donner peut être — il faudrait pouvoir le lire d'un bout à l'autre, comme le ferait un lecteur — ça ne donne pas instantanément ce sentiment si

profond du temps. Mais en même temps, il y a une profondeur dans la photo, d'énigme.

E. H. – L. Et puis il faut un effort...

A. E. ... énorme

E. H. – L. ... intense pour arriver à se dire...

A. E. ...que c'est soi

E. H. – L. ... c'est bien moi. [...]

A. E. Non, le journal et la photo sont complémentaires quelque part, et pourtant ils se repoussent. Parce que imaginons qu'on publie — ce qui arrive — un journal et qu'on mette des photos à l'intérieur. Par exemple le journal de Catherine Pozzi. Vous avez des photos. On a l'impression que ça ne va pas ensemble, finalement.

E. H. – L. On s'efforce de relier les deux...

A. E. On ne peut pas.

E. H. – L. On s'efforce de chercher dans le texte une illustration...

A. E. Et non, rien. Rien du tout. Rien. Ça ne va pas. L'écriture reste toujours une abstraction. Je ne sais pas ce que chaque lecteur, en lisant un journal, se représente. Il crée l'histoire, il se fait le film. En même temps, le lecteur se fait le film. Moi, si je me relis, je me fais le film aussi. Sauf que le film, là, c'est ma mémoire, c'est pas l'imagination. Bon, c'est une mémoire...

E. H. – L. ... sélective.

A. E. Sélective, mais tout de même. Si je relis, par exemple, on va prendre ce qu'a publié Philippe Lejeune, la première page⁶, je ne me souviens plus des circonstances exactes de l'écriture, mais ce que je vais revoir moi, c'est ma maison, la maison de mes parents, c'est là où j'avais l'habitude de me tenir, c'est-à-dire l'espace au premier étage. C'est ça que je vais revoir. Je vais revoir une certaine atmosphère. Je vais revoir tout ça. Je sais que le premier de l'an, j'étais chez mes parents. Je sais aussi, je ne sais plus si je parle de mes dissertations...

E. H. – L. Oui, vous parlez beaucoup des cours, des dissertations, de leur côté un peu factice.

A. E. Oui, pour moi, c'est factice, complètement factice, je m'applique à avoir le... Donc c'est ça qui est intéressant si vous voulez, je n'y crois pas, c'est au fond, dans *Les Armoires vides*, ça commencera comme ça : j'ai une dissertation à faire. Si bien que c'est très profond chez moi d'avoir en quelque sorte acquis les outils intellectuels qui resteront toujours, quelque part, comme extérieurs.

E. H. – L. Oui, vous ne les remettez pas exactement en question parce que vous les utilisez.

A. E. Mais, en même temps, c'est une sorte de schizophrénie bien sûr. Et quand je relis ça, je me fais évidemment une espèce de film. Par contre, si à côté j'ai une photo de moi de ces années là — j'en ai quelque unes — c'est un choc. [...]

E. H. – L. Vous prenez beaucoup de photos ?

A. E. Pas trop, peu. Non, je ne suis pas photo, je préfère regarder. Non. Par contre mon ami Marc, il en prend toujours beaucoup. Et je n'ai pas beaucoup le réflexe des photos. J'ai un portable, je peux prendre des petits films. Ça m'a amusée une fois et puis... [...]

⁶ La première page de ce qui reste du journal intime d'Annie Ernaux a été publiée par Philippe Lejeune et Catherine Bogaert dans *Un Journal à soi* (Textuel, 2003), 79.

C'est cette pléthore, ça a quelque chose d'assez faux. C'est-à-dire, cette possibilité de prendre des milliers de photos est relativement récente. Et qu'est-ce que ça donnera de pouvoir les regarder dans vingt ans ? On ne sait pas ce que l'on pensera, ce qu'on éprouvera.

E. H. – L. Est-ce qu'on les regardera ?

A. E. Est-ce qu'on les regardera... Et si on ne les regarde plus, ça en dirait long aussi sur... Est-ce que ça voudra dire qu'on pense qu'à l'avenir, ou qu'on est emmuré dans le présent ? Je ne sais pas. C'est difficile.

E. H. – L. On a à peine vécu quelque chose, qu'instantanément on peut regarder la photo, le film. Ça coïncide presque.

A. E. Oui, c'est vrai, c'est effrayant. [...] Mais on va crouler sous les archives. C'est terrifiant. Il n'y a plus la rareté des choses. Et je pense que la rareté est liée au désir des choses, d'une certaine photo. [...] Bon, c'est des considérations. Mais il est difficile d'échapper à des considérations. La littérature est prise dans son temps. C'est une chose qui me frappe énormément, parce que j'écris depuis longtemps. C'est s'apercevoir aussi, c'était très juste ce que disait Sartre « quelque part, avec Malraux, je fais époque ». Cette phrase est toujours très juste. On fait toujours époque, avec d'autres gens. [...]

La première personne

E. H. – L. Je m'intéresse à la première personne, et vous vous êtes déjà beaucoup exprimée sur ce sujet. Mais j'avais lu quelque part que c'étaient les dés qui avaient décidé entre le *je* et le *elle*. C'est vrai ?

A. E. Ah oui.

E. H. – L. Et s'ils avaient choisi *elle* ?

A. E. Peut-être que je serais revenue sur mon choix plus loin, voyant que je n'y arrivais pas. Disons que le *je* m'a soulagée. C'est un peu comme ça, quand on tire au sort. Si ça convient, ça va, et si ça ne convient pas, on recommence (rires).

E. H. – L. On re-tire !

A. E. Donc je crois que là, c'était un peu comme ça.

E. H. – L. Vous ne pensez jamais y venir, à la troisième personne ?

A. E. Ça dépend.

E. H. – L. Je lisais hier, à la bibliothèque, le dictionnaire de Jérôme Garcin, ces entrées. Il avait demandé aux écrivains d'écrire à la troisième personne⁷.

A. E. Oui, et je n'ai pas voulu.

[...]

E. H. – L. Une difficulté à parler à la troisième personne ?

A. E. Ça m'est arrivé de transformer ce que j'avais écrit de la première personne à la troisième, pour voir, et de me dire « ça fait faux ». Ça fait faux, à ce moment là, oui.

E. H. – L. Surtout pour l'entrée du dictionnaire en particulier

A. E. Vous voyez, dans le contexte du dictionnaire de Garcin, le *elle* me faisait penser à un jeu. Un jeu J. E. U. Et pour moi, ce que j'ai écrit dans le dictionnaire de Garcin, c'était un engagement. Une forme d'engagement.

⁷ Pour *Le Dictionnaire : Littérature française contemporaine* (François Bourin, 1988), Jérôme Garcin a demandé à des auteurs d'écrire leur propre biographie qui serait publiée sous forme d'entrée de dictionnaire. Une des consignes était d'écrire à la troisième personne. Ernaux a préféré la première personne. Voir 177-83 pour sa contribution.

E. H. – L. Oui. Et on voit que vous l'avez pris au sérieux, que vous l'avez fait « correctement ». Il y a d'autres entrées...

A. E. ... qui sont des pirouettes...

E. H. – L.... Et c'est vrai qu'on voit que vous refusez la connivence.

A. E. Absolument.

E. H. – L. Vous refusez l'humour, vous refusez l'ironie. Vous le prenez au sérieux.

A. E. Je le prends au sérieux parce que je pense qu'écrire est quelque chose de sérieux. Il y avait dans les années... ça a commencé au milieu des années 80, et ça a duré très longtemps. Jusque peut-être les années 95, par là. C'était bien de considérer la littérature de façon ludique, c'était un jeu, il y avait beaucoup de gens qui disaient ça. C'était dans l'air, à l'époque.

E. H. – L. Vous avez toujours refusé cela ?

A. E. Je le refuse toujours, parce que je pense que l'aspect ludique, on n'en parle plus tellement non plus. Beaucoup moins. [...]

À propos de l'autofiction

A. E. C'est vraiment malgré moi. On m'embarque dans une chose que je n'ai jamais faite. J'ai toujours revendiqué... je me suis toujours située dans l'espace autobiographique, voilà. Mais on n'est pas responsable de ce qu'on dit sur nous.

E. H. – L. Je suis d'accord pour dire qu'à partir du moment où il y a écriture, il y a une part de fictionalisation. Mais à dire que c'est de la fiction de sa propre vie...

A. E. Oui, je pense que là, quand même, c'est dire que rechercher la vérité n'existe pas. Et qu'au fond, la vérité n'existe pas. L'autofiction, c'est de volontairement dire

que ce ne sera pas la vérité. Alors que dans ce que moi, j'ai envie de faire, il y a ce pacte, ce fameux pacte de Philippe Lejeune, qui est inclus dans les textes.

E. H. – L. Tout à fait. Un désir d'authenticité...

A. E. Pour moi, il y a aussi autre chose. Autofiction, on a toujours l'impression que c'est un récit. C'est toujours de l'ordre du récit. On oublie que chez Doubrovsky, ça a d'abord été une recherche formelle. Le terme autofiction, remplir la case de Lejeune. Ça a été une recherche formelle que... Moi, il y a ça. *Passion simple*, je ne me suis pas posé la question. Je suis partie effectivement de tous les faits, véridiques, réels mais ça n'a pas été organisé en récit. Il n'y a pas de récit. [...] Je ne vois pas en quoi ça aurait mérité le terme d'autofiction — qu'on n'employait pas, d'ailleurs, à l'époque.

E. H. – L. Est-ce que ça a pu vous arriver de regretter d'exposer certaines choses, certains aspects de votre vie ?

A. E. Non. Très sincèrement.

E. H. – L. Jamais eu de regrets ?

A. E. Non, sincèrement, aucun. Aucun. Pas du tout. Parce qu'il n'y avait pas le sentiment d'exposer. Peut-être que je me trompe. Puisqu'il y a des choses que je n'aurais pas envie d'écrire, parce que pour moi, quelque part, ce serait quand même exposer. Mais je comprends des questions de lecteurs, souvent : « Moi, je ne pourrais pas écrire sur mes parents, je ne pourrais pas écrire telle ou telle chose. » Je comprends. Quand j'ai écrit *Les Armoires vides*, je ne savais pas si je serais publiée. Donc même si ma mère était toujours vivante, il avait cet entre-deux de la publication, pas publication, qui m'a donné une grande marge de liberté. Ensuite, j'écris sur mon père, ma mère pouvait le lire, c'est certain. Mais je ne crois pas qu'il y avait matière, en écrivant *La Place*... Non, je ne me posais pas la question. Mais c'est vrai qu'il y a des choses que je n'écirais pas à cause de certaines personnes. [...]

Les métacommentaires

E. H. – L. Quand vous vous livrez à des entretiens, cela exige un effort. Est-ce que vous faites une distinction entre ça et quand vous faites des commentaires dans le texte ? Des commentaires sur le processus d'écriture, sur ce que l'écriture veut dire pour vous...

A. E. À l'intérieur de...

E. H. – L.... vos textes. Vous faites une différence entre les deux ?

A. E. Oui, je fais une différence. Parce que quand je fais des commentaires à l'intérieur d'un texte sur l'écriture, je suis en plein dans la pratique, au moment où la chose se passe. Donc j'ai l'impression de saisir la vérité, comme ça comme pour le reste. Alors que lorsque je vous parle, j'essaie de parler au plus juste, je ne vous raconte pas de cracks. Je n'ai pas, quand même, le temps de considérer tous les aspects et puis de choisir exactement mes mots. Et puis vous êtes là, il y a la présence...

E. H. – L. Oui, et réfléchir aussi à toute l'œuvre.

A. E. Absolument, ça demande du temps. Vous savez, les entretiens écrits avec Frédéric-Yves Jeannet, je ne peux plus recommencer ça. Parce que tout est... vraiment pensé au moment d'écrire sur l'ordinateur. Et de la même façon, quand vous me posez des questions par écrit... (rires) Il me faut le temps de voir toutes les applications, parce que vos mots, il faut le temps que s'ajuste ce que vous demandez par écrit — qui est différent, d'ailleurs, de ce que vous dites par oral — et ce à quoi je pense. Le temps que je pose votre question sur tout ce que j'ai écrit.

E. H. – L. Tandis que les métacommentaires peuvent varier d'un livre à un autre, être, à la limite, contradictoires.

A. E. Ils sont suscités par la situation d'écriture. Donc c'est forcément différent. Et ils peuvent se contredire. [...]

Laisser une trace ?

E. H. – L. Qu'est-ce qui vous fait le plus plaisir dans ce que vous donnez au lecteur ? Est-ce que vous cherchez à lui léguer une trace, peut-être, d'une époque...

A. E. Non. Ma propre trace m'est indifférente. Ce qui est important, je crois, c'est que le lecteur découvre quelque chose sur lui-même. Que quelque chose se passe chez le lecteur, quelque chose qui soit... qu'il y ait de la pensée sur lui-même ou sur le monde. Je me souviens de *Journal du dehors*, j'étais allée en parler dans un I. U. T. à Bordeaux. Ils avaient travaillé, le prof les avait fait travailler, pas seulement lire, mais faire...

E. H. – L. ...leur propre...

A. E. ... journal du dehors. Et je me souviens, que ce qui les avait beaucoup frappés, c'est qu'ils avaient été obligés, à travers d'abord avec la lecture du livre, à des choses qu'ils n'avaient jamais regardées. Jamais vraiment regardées. Donc regarder sur le dehors. Mais quand ce sont des textes plus intimes, à ce moment là de se dire qu'il se passe quelque chose et que le regard se porte sur soi-même. Mais il y a eu des choses fulgurantes. *La Place* a été une réception fulgurante. *Passion simple* aussi. [...] Je crois que c'est ça. Que moi, ma propre trace, non. Je m'imagine assez, pour les circonstances dans lesquelles j'ai été placée à la suite d'une maladie, du cancer du sein... Je m'imagine assez que ce qui compte, ce qui est essentiel, c'est tout simplement le néant, c'est de perdre la vie. Et dans les derniers moments, d'avoir laissé une trace écrite, finalement ça doit même être aussi loin que le reste. C'est sans doute de quitter la vie et de quitter les gens qu'on aime qui compte. C'est pas ça, mais cela dit, quitter à faire quelque chose dans le monde, c'est sûrement ça qui est effectivement plus important.

BIBLIOGRAPHIE¹

I. Sources primaires

I. 1. Publications d'Annie Ernaux (classées chronologiquement)

a. Ouvrages

Les Armoires Vides (Gallimard, Folio, 2002 [Gallimard, 1974])

Ce qu'ils disent ou rien (Gallimard, Folio, 2001 [Gallimard, 1977])

La Femme gelée (Gallimard, Folio, 2003 [Gallimard, 1981])

La Place (Gallimard, Folio plus, 2003 [Gallimard, 1983])

Une Femme (Gallimard, Folio, 2002 [Gallimard, 1987])

Passion simple (Gallimard, Folio, 1993 [Gallimard, 1991])

Journal du dehors (Gallimard, Folio, 1995 [Gallimard, 1993])

La Honte (Gallimard, 1997)

« *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » (Gallimard, 1997)

La Vie extérieure (Gallimard, Folio, 2001 [Gallimard, 2000])

L'Événement (Gallimard, Folio, 2001 [Gallimard, 2000])

Se perdre (Gallimard, Folio, 2002 [Gallimard, 2001])

L'Occupation (Gallimard, Folio, 2003 [Gallimard, 2002])

Ernaux, Annie et Marc Marie, *L'Usage de la photo* (Gallimard, 2005)

b. Fragments d'écriture

« Fragments autour de Philippe V. », *L'Infini* 56 (hiver 1996), 25-6

¹ Quand le lieu de publication n'est pas indiqué, il s'agit de Paris.

« Journal d'écriture », extraits de 1989 et 1998, *Les Moments littéraires* 6 (2001), 16-23 et 24-31

« Journal intime (inédit), du 24 janvier au 19 février 2002 (autour de Pierre Bourdieu) », *Trajectoires* 3, dossier « Annie Ernaux/Albert Memmi », ed. Amaury Nauroy (2006), 147-51

« Journal 2005 (extrait) », extraits de la période du 6 mai au 30 novembre 2005.
« Dossier Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux » (2), in :
<<http://www.libr-critique.com/>>

c. Articles et chapitres

« Y. ville nouvelle », *Roman* 5 (automne 1983), 27-35

« L'Écrivain en terrain miné », *Le Monde* (23 mars 1985), 21

« Histoires », *Autrement* 69 (avril 1985), 94-7

« Retours », *L'Autre journal* 4 (avril 1985), 70-1

« Cesare Pavese », *Roman* 16 (septembre 1986), 60-1

« Insatisfaction », *Nouvelles nouvelles*, numéro spécial (mars 1988), 12-6

« Annie Ernaux », in *Le Dictionnaire : Littérature française contemporaine*, ed. Jérôme Garcin (François Bourin, 1988), 177-83

« Mes Points de vue successifs sur le mariage », *Autrement* 105 (mars 1989), 12

« Quelque chose entre l'histoire, la sociologie et la littérature », *La Quinzaine littéraire* 532 (16-31 mai 1989), 13

« Littérature et politique », *Nouvelles nouvelles* 15 (été 1989), 100-3

« Une Sensibilité humaine », *L'Humanité* (2 février 1993), in :
<http://www.humanite.fr/1993-02-02_Articles_-Annie-Ernaux-une-sensibilite-humaine>

« Vers un je transpersonnel », *RITM* 6, Université de Paris-X (1993), 219-22

« Une Vision singulière et universelle », *L'Humanité* (15 septembre 1993), in :
<<http://www.humanite.fr/journal/1993-09-15/1993-09-15-684143>>

« Lectures de *Passion simple* », *La Faute à Rousseau* 6 (juin 1994), 27-9

« Tout Livre est un acte », *Europe* 784-5 (août-septembre 1994), 18-24

- « L'Enfance et la déchirure », *Europe* 798 (octobre 1995), 77-83
- « Une Forme de sursaut », *L'Humanité* (15 février 1997), in :
<http://www.humanite.fr/1997-02-15_Articles_-Annie-Ernaux>
- « Vocation ? », *La Faute à Rousseau* 20 (février 1999), 33-5
- « De l'autre côté du siècle », *Nouvelle Revue Française* 550 (juin 1999), 96-100
- « Comment *L'Événement* a été reçu par lectrices et lecteurs », *La Faute à Rousseau* 24 (juin 2000), 33-5
- « Parmi les rares photos de famille... », in *Acteurs du siècle*, ed. Bernard Thibault (Le Cercle d'Art, 2000), 43-53
- « Le 'Fil conducteur' qui me relie à Beauvoir », *Simone de Beauvoir Studies* 17 (2000-01), 1-6
- « Première enfance », in *Jardins d'enfance*, ed. Clarisse Cohen (Le Cherche midi, 2001), 79-88
- « Bourdieu, le chagrin », *Le Monde* (6 février 2002), 1
- « L'Homme de la poste, à C. », in *Histoires à coucher dehors*, eds Claude Chaumeil et Nathalie Mège (Julliard, 2003), 11-7
- « Sur l'écriture », *LittéRéalité* XV : 1 (printemps-été 2003), 9-22
- « Mise à distance », *Revue des deux mondes* (juillet-août 2003), 100-3
- « Épilogue raisons d'écrire », in *Le Symbolique et le social : La Réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu. Actes du colloque de Cerisy-La-Salle*, eds Jacques Durand et Yves Winkin (Liège : Éditions de l'Université de Liège, 2005), 343-7
- « À Florence Aubenas », *Télérama* 2879 (16 mars 2005), 9

I. 2. Entretiens avec Annie Ernaux (classés par date de parution)

« L'Ordinateur et l'écriture littéraire », table ronde animée par Claudette Oriol-Boyer, in *Texte et ordinateur : Les Mutations du lire-écrire*, eds Jacques Aris et Jean-Louis Lebrave (La Garenne-Colombes : Éditions de l'espace européen, 1991). Interventions d'Annie Ernaux : 287-8 et 298-9

Laacher, Smaïn, « Entretien avec Annie Ernaux », *Politix : Travaux de science politique* 14 (1991), 75-78

Moreau, Gilbert, « Entretien avec Annie Ernaux », *Les Moments littéraires* 6 (deuxième semestre 2001), 3-13

Fort, Pierre-Louis, « Entretien avec Annie Ernaux », in Annie Ernaux, *Une Femme* (La Bibliothèque Gallimard, 2002 [Entretien réalisé le 7 novembre 2001]), 8-18

——, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review* 76:5 (Avril 2003), 984-94

Ernaux, Annie, *L'Écriture comme un couteau : Entretiens avec Frédéric-Yves Jeannet* (Stock, 2003)

« Entretien avec Annie Ernaux et Marc Marie », *Catalogue Gallimard* (2005), in : <http://www.gallimard.fr/catalog/Entretiens/01052322.htm>

Charpentier, Isabelle, « La Littérature est une arme de combat : Entretien du 19 avril 2002 avec Annie Ernaux », in *Rencontres avec Pierre Bourdieu*, ed. Gérard Mauger (Éditions du Croquant, 2005), 159-75

Day, Loraine, « 'Entraîner les lecteurs dans l'effacement du réel' : Interview with Annie Ernaux », *Romance Studies* 23:3 (Nov. 2005), 223-36

Hugueny-Léger, Elise, « Entretien avec Annie Ernaux », entretien non publié du 28 mars 2007

Thumerel, Fabrice, « États critiques/écrits critiques : Entretien avec Annie Ernaux », in « Dossier Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux » (2), in : <http://www.libr-critique.com/>

I. 3. Documents audiovisuels (classés chronologiquement)

Des Mots de Minuit (présenté par Philippe Lefait, produit par France2/Thérèse Lombard/Philippe Lefait, réalisé par Pierre Desfons et Jean-François Gauthier, 8 mars 2000)

« Elle et lui, enfer et paradis », *Bouillon de culture* (présenté par Bernard Pivot, France 2, 2 février 2001)

« Annie Ernaux », *Histoires d'écrivains*, (réalisé par Timothy Miller, Ministère de la Culture et de la Communication, La Cinquième : MK2 TV, 2000)

Ressources humaines (Haut et court ; réalisé par Laurent Cantet. Distribution et édition : la Sept Vidéo, 2001. DVD comprenant un entretien entre le réalisateur et Annie Ernaux, et le film commenté par Annie Ernaux)

« L'Autobiographie » (Cassette du CNED, avec la participation d'Annie Ernaux et Philippe Lejeune, présenté par Pascal le Guern, réalisé par Philippe Richard : Service audiovisuel, Futuroscope, 2002)

« Leurs Secrets dévoilés », *Culture et dépendances* (présenté par Franz Olivier Giesbert, produit par Futur TV/Guy Job, réalisé par Jean-Louis Cap, 6 avril 2005)

II. Sources secondaires

II. 1. Sur Annie Ernaux

a. Ouvrages, dossiers et thèses

« Annie Ernaux/Albert Mémmi », revue *Tra-jectoires* 3, ed. Amaury Nauroy (2006), 21-156 pour le dossier Ernaux

« L'Autobiographie selon Annie Ernaux », dossier de *l'Ecole des Lettres second cycle* 9 (1^{er} février 2003), 1-49. Voir en particulier ces sections :

Thumerel, Fabrice, « Les Pratiques autobiographiques d'Annie Ernaux », 1-23

Poyet, Thierry, « *La Place* d'Annie Ernaux : Pour une définition du rapport entre la forme et le lectorat », 37-49

Bouchy, Florence, *Ernaux, La Place/La Honte* (Hatier, Profil d'une œuvre, 2005)

Charpentier, Isabelle, *Une Intellectuelle déplacée : Enjeux et usages sociaux et politiques de l'œuvre d'Annie Ernaux (1974-1998)*, Doctorat de Science Politique sous la direction de Bernard Pudal (Amiens : Université de Picardie Jules Verne, 1999)

Chossat, Michèle, *Ernaux, Bâ, Redonnet et Ben Jelloun : Le Personnage féminin à l'aube du XIX^{ème} siècle* (New York : Peter Lang, Francophone Cultures and Literatures 37, 2002)

Day, Lorraine, *Writing Shame and Desire : The Work of Annie Ernaux* (Oxford and Bern : Peter Lang, 2007)

Day, Lorraine and Tony Jones, *Ernaux : La Place/Une Femme* (Glasgow : Glasgow Introductory Guides to French Literature 10, University of Glasgow French and German publications, 1995)

Fell, Alison S., *Ernaux : La Place and La Honte* (London : Grant & Cutler, Critical Guides to French Studies, 2006)

—, *Liberty, Equality, Maternity in Beauvoir, Leduc, Ernaux* (Oxford : Legenda, European Humanities Research Centre, University of Oxford, 2003)

Fernandez-Récatola, Denis, *Annie Ernaux* (Monaco : Domaine français, Éditions du Rocher, 1994)

Kuhl, Heike Ina, « *Du mauvais goût* » : *Annie Ernaux Bildungsaufstieg als literatur- und gesellschaftskritische Selbstzerstörung* (Tübingen : Niemeyer, Mimesis, 2001)

Mansfield, Charlie, « Traversing Paris : French Travel Writing Practices in the Late Twentieth Century », M. Litt. Dissertation (University of Newcastle upon Tyne, Sept. 2005)

McIlvanney, Siobhán, *Annie Ernaux, The Return to Origins* (Liverpool : Liverpool University Press, 2001)

Saigal, Monique, *L'Écriture : Lien de mère à fille chez Jeanne Hyvrard, Chantal Chawaf, et Annie Ernaux* (Amsterdam et Atlanta : Rodopi, Chiasma, 11, 2000)

Savéan, Marie-France, commente *La Place* et *Une Femme* d'Annie Ernaux (Folio, Foliothèque, 1994)

——, « Dossier sur *La Place* », in Annie Ernaux, *La Place* (Gallimard, Folio plus, 2003 [1983 pour *La Place*, 1997 pour le dossier]), 111-56

Smith, Aine, « Construction of Identity in the Works of Marie Redonnet and Annie Ernaux », PhD thesis (Queen's University of Belfast, 2000)

Thomas, Lyn, *Annie Ernaux : An Introduction to the Writer and her Audience* (Oxford : Berg, New Directions in European Writing, 1999)

——, *Annie Ernaux, à la première personne*, trad. de l'anglais *Annie Ernaux : An Introduction to the Writer and her Audience* par Dolly Marquet (Stock, 2005)

Thumerel, Fabrice, ed., *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux* (Arras : Artois Presses Université, 2004). Contient les sections suivantes :

Ernaux, Annie, « Préface », 7-10

Thumerel, Fabrice, « Avant-propos : Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux », 11-36

Simonet-Tenant, Françoise, « 'A63' ou la genèse de l'«épreuve absolue' », 39-56

Day, Lorraine, « L'Écriture dans l'entre-deux temporel : Une Étude de *L'Événement* », 57-70

Samoyault, Tiphaine, « Agenda, addenda : Le Temps de vivre, le temps d'écrire », 71-8

Douzou, Catherine, « Entre vécu instantané et représentation de soi : Écrire 'au-dessous de la littérature' », 79-89

Lis, Jerzy, « Ethnologie de soi-même ou postunanimisme ? Le cas Annie Ernaux », 92-101

Blanckeman, Bruno, « Annie Ernaux : Une Écriture des confins », 105-14

Fort, Pierre-Louis, « 'Entre deux rives' : L'Écriture du deuil chez Annie Ernaux », 115-24

- Havercroft, Barbara, « Subjectivité féminine et conscience féministe dans *L'Événement* », 125-38
- Thomas, Lyn, « Influences illégitimes : La Revue *Confidences* comme intertexte des *Armoires Vides* », 139-49
- Dubois, Jacques, « Une socio-analyse à l'œuvre dans *La Place* », 151-62
- Baudelot, Christian, « 'Briser des solitudes...' , les dimensions psychologiques, morales et corporelles des rapports de classe chez Pierre Bourdieu et Annie Ernaux », 165-76
- Mauger, Gérard, « Annie Ernaux, 'ethnologue organique' de la migration de classe », 177-203
- Naudier, Delphine, « Annie Ernaux, un engagement littéraire et une conscience féministe », 205-23
- Charpentier, Isabelle, « Anamorphoses des réceptions critiques d'Annie Ernaux : Ambivalences et malentendus d'appropriation », 225-42
- Thumerel, Fabrice, « Ambivalences et ambiguïtés du journal intime » (entretien avec Annie Ernaux), 245-51
- Lejeune, Philippe, « Un singulier journal au féminin » (inclut un entretien avec Annie Ernaux), 253-8
- Million-Lajoinie, Marie-Madeleine, « Au sujet des journaux extérieurs » (entretien avec Annie Ernaux), 259-65
- Tondeur, Claire-Lise, *Annie Ernaux ou l'exil intérieur* (Amsterdam et Atlanta : Monographie Rodopi en Littérature Française Contemporaine, 28, 1996)
- Wetherill, P.M., *La Place* (London : Routledge, Twentieth Century Texts, 1987)

b. Chapitres

- Altounian, Janine, « De l'Arménie perdue à la Normandie sans place », in « *Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie* » : *Un Génocide aux déserts de l'inconscient* (Les Belles Lettres, Confluents Psychanalytiques, 1990), 171-202
- Bacholle Michèle, « Chapitre 1 : Annie Ernaux », in *Un Passé contraignant : Double bind et transculturation* (Amsterdam et Atlanta : Rodopi, Faux Titre, 182, 2000), 27-70

Cant, Sarah, « The Writer and the Representation of Experience in Annie Ernaux's *La Honte* », in *French Prose in 2000*, eds Michael Bishop and Christopher Nelson (Amsterdam and New York : Rodopi, Faux Titre, 231, 2002), 249-56

Charpentier, Isabelle, « Lectrices et lecteurs de *Passion simple* d'Annie Ernaux : Les Enjeux sexués des réceptions d'une écriture de l'intime sexuel », in *Comment sont reçues les œuvres : Actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*, ed. Isabelle Charpentier (Creaphis, 2006), 119-36

———, « Des Passions critiques pas si simples... Réceptions critiques de *Passion simple* d'Annie Ernaux », in *Femmes et livres*, eds Danielle Bajomée, Juliette Dor et Marie-Elisabeth Henneau (L'Harmattan, Des idées et des femmes, 2007), 231-42

———, « Produire 'une littérature d'effraction' pour 'faire exploser le refoulé social' : Projet littéraire, effraction sociale et engagement politique dans l'œuvre autosociobiographique d'Annie Ernaux », in *L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, ed. Michel Collomb (Montpellier : Publications de l'Université Paul-Valéry, 2005), 111-31

Day, Loraine, « Class, Sexuality and Subjectivity in Annie Ernaux's *Les Armoires Vides* », in *Contemporary French Fiction by Women : Feminist Perspectives*, eds Margaret Attack and Phil Powrie (Manchester : Manchester University Press, 1990), 41-55

———, « Ordinary Shameful Families : Annie Ernaux's Narratives of Affiliation and (Mis)alliance », in *Affaires de Famille : The Family in Contemporary French Culture and Theory*, eds Marie-Claire Barnet and Edward Welch (Amsterdam : Rodopi, 2007), 121-35

Fallaize, Elizabeth, « Annie Ernaux », in *French Women's Writing : Recent Fiction* (London : Macmillan, 1993), 67-74

Fell, Alison S., « 'Il fallait que ma mère devienne histoire' : Embodying the Mother in Simone de Beauvoir's *Une Mort très douce* and Annie Ernaux's *Une Femme* », in *The Mother in/and French Literature*, ed. Buford Norman (Amsterdam : Rodopi, French Literature Series, 2000), 167-77

Garaud, Christian, « *Il est héritier qui ne veut* : Danièle Sallenave, Annie Ernaux et la littérature », in *Thirty Voices in the Feminine*, ed. Michael Bishop (Amsterdam : Rodopi, Faux Titre, 1996), 111-8

Gasparini, Philippe, « Annie Ernaux, de *Se perdre* à *Passion simple* », in *Genèse et autofiction*, eds Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (Louvain-la-neuve : Bruylant-Academia, Au cœur des textes, 2007), 149-73

Gaulejac, Vincent de, « Analyse du cas Denise Lesur/Annie Ernaux », in *La Névrose de classe* (Hommes et groupes éditeurs, 1987), 151-70

Golopentia, Sanda, « Annie Ernaux ou le don reversé », in *Regards sur la France des années 1980 : Le Roman*, eds Joseph Brami, Madeleine Cottenet-Hage et Pierre Verdaguer (Saratoga, California : Anma Libri, Stanford French and Italian Studies, 1994), 84-97

Hall, Colette, « De 'La femme rompue' à *La Femme gelée* : *Le Deuxième Sexe* revu et corrigé », in *Thirty Voices in the Feminine*, ed. Michael Bishop (Amsterdam : Rodopi, Faux Titre, 1996), 6-13

Havercroft, Barbara, « Auto/biographie et agentivité au féminin dans '*Je ne suis pas sortie de ma nuit*' d'Annie Ernaux », in *La Francophonie sans frontières : Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, eds Lucile Lequin et Catherine Mavrikakis (L'Harmattan, 2001), 517-35

Holmes, Diana, « Feminism and Realism : Christiane Rochefort (born 1917) and Annie Ernaux (born 1940) », in *French Women's Writing 1848-1994* (London : Athlone, Women in Context, 1996), 246-65

Hugueny-Léger, Elise, « Ce qu'ils disent, c'est tout : Héritage et transmission de la langue d'origine dans l'œuvre d'Annie Ernaux », in *Transmission/héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, eds Béatrice Jongy et Annette Keilhauer, (Clermont-Ferrand : Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Université Clermont-Ferrand II, 2008, à paraître)

Hutchinson, Hilary, « Disillusion and Disappointment in the Writings of Annie Ernaux », in *Variété : Perspectives in French Literature, Society and Culture. Studies in Honour of Raymond Dutton*, ed. Marie Ramsland (Frankfurt : Peter Lang, 1999), 261-72

Lebrun, Jean-Claude et Claude Prévost, « Annie Ernaux ou la conquête de la monodie », in *Nouveaux territoires romanesques* (Messidor/Éditions sociales, 1990), 51-66

Macé, Marie-Anne, « Des Narrations en quête d'identité : *La Place*, Annie Ernaux ; *L'Amant de la Chine du Nord*, Marguerite Duras », in *Le Roman français au tournant du XXI^{ème} siècle*, eds Bruno Blanckeman, Marc Dambre et Aline Mura-Brunel (Presses Sorbonne Nouvelle, 2004), 35-43

McIlvanney, Siobhán, « Ernaux and Realism : Redressing the Balance », in *Women's Space and Identity*, ed. Maggie Allison (Bradford, West Yorkshire : Women Teaching French Papers 2, Department of Modern Languages, University of Bradford, 1994), 49-63

Miller, Nancy K., « Mothers, Daughters, and Autobiography : Maternal Legacies and Cultural Criticism », in *Mothers in Law : Feminist Theory and the Legal Regulation of Motherhood*, ed. Martha A. Fineman (New York : Columbia University Press, 1995), 3-26

———, « Why Am I Not That Woman ? », in *But Enough About Me : Why we Read Other People's Lives* (New York : Columbia University Press, Gender and Culture series, 2002), 111-25

Morris, Michèle R., « Annie Ernaux : Autrement dit/e », in *Regards sur la France des années 1980 : Le Roman*, eds Joseph Brami, Madeleine Cottenet-Hage et Pierre

Verdaguer (Saratoga, California : Anna Libri, Stanford French and Italian Studies, 1994), 101-9

Thomas, Lyn, « Women, Education and Class : Narratives of Loss in the Fiction of Annie Ernaux », in *Life Histories and Learning : Language, the Self and Education. Papers from an Interdisciplinary Conference*, eds Mary Hoar et al. (Brighton : Centre for Continuing Education, University of Sussex, 1994), 161-6

Thumerel, Fabrice, « Littérature et sociologie : *La Honte* ou comment réformer l'autobiographie », in *Le Champ littéraire français au XXème siècle : Éléments pour une sociologie de la littérature* (Armand Colin, U, 2002), 83-101

Tondeur, Claire-Lise, « Écrire la Honte (Annie Ernaux) », in *French Prose in 2000*, eds Michael Bishop and Christopher Nelson (Amsterdam : Rodopi, Faux Titre, 231, 2002), 125-34

——, « Erotica/pornorotica : Passion simple d'Annie Ernaux », in *Thirty Voices in the Feminine*, ed. Michael Bishop (Amsterdam : Rodopi, Faux Titre, 1996), 199-207

Winspur, Steven, « L'Écriture-flash : Ernaux, Brossard, Noël », in *Contemporary French Poetics*, eds Michael Bishop and Christopher Elson (Amsterdam : Rodopi, Faux Titre, 2002), 53-62

c. Articles

Allamand, Carole, « Annie Ernaux : À la serpe, à l'aiguille et au couteau », *Romanic Review* 97:2 (March 2006), 201-12

Anover, Véronique, « Compte-rendu de *Se perdre* d'Annie Ernaux », *The French Review* 76:5 (April 2003), 1036-7

Bacholle, Michèle, « Confessions d'une femme pudique : Annie Ernaux », *French Forum* 28:1 (Winter 2003), 91-109

——, « *Passion simple* d'Annie Ernaux : Vers une désacralisation de la société française ? », *Dalhousie French Studies* 36 (Fall 1996), 123-34

Baisnée, Valérie, « 'Porteuse de la vie des autres' : Ernaux's *Journal du dehors* as Anti-diary », *Women in French Studies* 10 (2002), 177-87

Biasi, Pierre-Marc de, « Les Petites Emma 1992 », *Magazine Littéraire* 301 (juillet-août 1992), 59-62

Boehringer, Monika, « Donner la vie, donner la mort : 'L'Amer écrite' chez Simone de Beauvoir et Annie Ernaux », *Dalhousie French Studies* 64, special issue (Fall 2003), 117-24

——, « Paroles d'autrui, paroles de soi : *Journal du dehors* d'Annie Ernaux », *Études françaises* 36:2 (2000), 131-48

Boehringer, Monika, « Tombeau d'une mère : 'elle' e(s)t 'je' : *Une Femme* et '*Je ne suis pas sortie de ma nuit*' d'Annie Ernaux », *Dalhousie French Studies* 47 (Summer 1999), 155-63

Bozon, Michel, « Littérature, sexualité et construction de soi : Les Écrivaines françaises du tournant du siècle face au déclin de l'amour romantique », *Australian Journal of French Studies* 42:1 (Winter 2005), 6-21

Cairns, Lucille, « Annie Ernaux, Filial Ambivalence and *Ce qu'ils disent ou rien* », *Romance Studies* 24 (Autumn 1994), 71-84

Charpentier, Isabelle, « De Corps à corps : Réceptions croisées d'Annie Ernaux », *Politix* 27 (1994), 45-75

—, « 'Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire...' : L'œuvre autosociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable », *Contextes : revue de sociologie de la littérature* 1 (2006). Article disponible en ligne à l'adresse suivante :

<<http://contextes.revues.org/document74.html>>

Cotille-Foley, Nora C., « Abortion and Contamination of the Social Order in Annie Ernaux's *Les Armoires vides* », *The French Review* 72:5 (April 1999), 886-96

Day, Loraine, « Annie Ernaux and Courbet's *L'Origine du Monde* : The Maternal Body, Desire and Filial Identity in '*Je ne suis pas sortie de ma nuit*' and *Passion simple* », *French Forum* 25:2 (May 2000), 205-26

—, « *Ce qu'ils disent ou rien* in Annie Ernaux's Trajectory as a Writer », *Essays in French Literature* 35 (Nov. 1998), 178-204

—, « The Dynamics of Shame, Pride and Writing in Annie Ernaux's *L'Événement* », *Dalhousie French Studies* 61 (Winter 2002), 75-91

—, « Fiction, Autobiography and Annie Ernaux's Evolving Project as a Writer : A Study of *Ce qu'ils disent ou rien* », *Romance Studies* 17:1 (June 1999), 89-103

—, « Revisioning the 'Matricidal' Gaze : The Dynamics of the Mother-Daughter Relationship and Creative Expression in Annie Ernaux's '*Je ne suis pas sortie de ma nuit*' and *La Honte* », *Dalhousie French Studies* 51 (Summer 2000), 150-73

Day, Loraine and Lyn Thomas, « Exploring the Interspace : Recent Dialogues around the Work of Annie Ernaux », *Feminist Review* 74 (Summer 2003), 98-104

Delvaux, Martine, « Annie Ernaux : Écrire l'événement », *French Forum* 27:2 (Spring 2002), 131-48

Desplanques, Erwan, « Ces Écrivains qui séduisent l'université », *Le Magazine littéraire* 441 (avril 2005), 8-10

Ellerby, Janet Mason, « Untangling the Trauma Knot : Autoethnography and Annie Ernaux's Shame », *Mosaic : A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 38:3 (Sept 2005), 59-76

- Ender, Evelyne, « Lou Andréas-Salomé, Virginia Woolf, and Annie Ernaux : Towards a Feminist Theory of Narcissism », *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 48 (April 2004), 15-29
- Fau, Christine, « Le Problème du langage chez Annie Ernaux », *The French Review* 68:3 (Feb. 1995), 501-12.
- Fell, Alison S., « Recycling the Past : Annie Ernaux's Evolving *écriture de soi* », *Nottingham French Studies* 41:1 (Spring 2002), 60-9
- Garaud, Christian, « Écrire la différence sociale : Registres de vie et registres de langue dans *La Place* d'Annie Ernaux », *French Forum* 19:2 (May 1994), 195-214
- García, Mar, « Annie Ernaux : Pouvoir, langue et autobiographie », *Thélème : Revista Complutense de Estudios Franceses* 19 (2004), 35-44
- Halty, Jacques, « L'Événement : Annie Ernaux, *Se Perdre* », *La Faute à Rousseau* 27 (juin 2001), 6-7
- Havercroft, Barbara, « Dire l'indicible : Trauma et honte chez Annie Ernaux », *Roman* 20-50 40 (décembre 2005), 119-31
- Hugueny-Léger, Elise, « Entre conformisme et subversion : La Portée du paratexte dans l'œuvre d'Annie Ernaux », *Romance Studies*, à paraître (2008)
- Hutton, M. – A., « Challenging Autobiography : Lost Object and Aesthetic Object in Ernaux's *Une Femme* », *Journal of European Studies* 28:3 (1998), 231-44
- Ionescu, Marina C., « *Journal du dehors* d'Annie Ernaux : 'je est un autre' », *The French Review* 74:5 (April 2001), 934-45
- Johnson, Warren, « The Dialogic Self : Language and Identity in Annie Ernaux », *Studies in Twentieth Century Literature* 23:2 (Summer 1999), 297-314
- Kritzman, Lawrence D., « Ernaux's Testimony of Shame », *Esprit Créateur* 39:4 (Winter 1999), 139-49
- Laacher, Smaïn, « Annie Ernaux ou l'inaccessible quiétude », *Politix : Travaux de science politique* 14 (1991), 73-4
- Lancaster, Rosemary, « 'We are what we eat' : Food, Identity and Class Difference in Annie Ernaux's *Les Armoires Vides* and *La Femme gelée* », *Essays in French Literature* 37 (Nov. 2000), 114-25
- , « Writing the City Inside Out or Outside In ? Objectivity and Subjectivity in Annie Ernaux's *Journal du dehors* », *Australian Journal of French Studies* 37:3 (2000), 397-409
- Lazan, Liliane, « À la recherche de la mère : Simone de Beauvoir et Annie Ernaux », *Simone de Beauvoir Studies* 16 (1999-2000), 123-34

Lee, Mark D., « Review of *L'Événement* and *La Vie extérieure* », *The French Review* 74:6 (May 2001), 1276-8

López Muñoz, Juan Manuel et Francisca Romeral Rosel, « Discours permanents, discours en co-énonciation et en écho-énonciation dans les entretiens : La Pratique de l'auto-citation chez Annie Ernaux », *Travaux de Linguistique* 52 (2006), 85-100

Mall, Laurence, « L'Ethnotexte de la banlieue : *Journal du dehors* d'Annie Ernaux », *Französich Heute* 2 (juin 1998), 134-40
 —, « 'Moins seule et factice' : La Part autobiographique dans *Une Femme* d'Annie Ernaux », *The French Review* 69:1 (Oct. 1995), 45-54

Marrone, Claire, « Echoes of Annie Ernaux in Marie Darrieussecq's *Le Bébé* », *Dalhousie French Studies* 76 (Fall 2006), 93-9

Marson, Susan, « Women on Women and the Middle Man : Narrative Structures in Duras and Ernaux », *French Forum* 26:1 (Winter 2001), 67-82

McIlvanney, Siobhán, « Annie Ernaux : Un Écrivain dans la tradition du réalisme », *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 98:2 (mars-avril 1998), 247-66
 —, « Recuperating Romance : Literary Paradigms in the Works of Annie Ernaux », *Forum for Modern Language Studies* 32:3 (July 1996), 240-50
 —, « Writing Relations : The Auto/biographical Subject in Annie Ernaux's *La Place* and *Une Femme* », *Journal of the Institute of Romance Studies* 7 (1999), 205-15

Meizoz, Jérôme, « Annie Ernaux, une politique de la forme : 'C'est plutôt la leur de langue que j'ai perdue' », *Versants* 30 (1996), 45-61

Merleau, Chloë Taylor, « The Confessions of Annie Ernaux : Autobiography, Truth, and Repetition », *Journal of Modern Literature* 28:1 (Fall 2004), 65-88

Meyer, E. Nicole, « Voicing Childhood : Remembering the Mother in Annie Ernaux's Autobiographies », *Journal of the Midwest Modern Language Association* 35:2 (Fall 2002), 33-40

Miller, Nancy K., « Autobiographical Others : Annie Ernaux's *Journal du dehors* », *Sites* (Spring 1998), 127-39
 —, « Memory Stains : Annie Ernaux's *Shame* », *A/B : Auto/Biography Studies* 14:1 (Summer 1999), 38-50

Mines, Patricia, « Beyond Realism : Protest from Within in the Works of Annie Ernaux », *Women in French Studies* 7 (1999), 227-36

Montémont, Véronique, « L'Événement : Lydie Violet, Marie Desplechin, *La Vie sauve*. Annie Ernaux, Marc Marie, *L'Usage de la photo* », *La Faute à Rousseau* 39 (juin 2005), 8-9

- Montfort, Catherine, « 'La Vieille Née' : Simone de Beauvoir, *Une Mort très douce*, and Annie Ernaux, *Une Femme* », *French Forum* 21:3 (Sept. 1996), 349-64
- Morello, Nathalie, « 'Faire pour la mère ce qu'elle [n'] avait [pas] fait pour le père' : Étude comparative du projet autobiographique dans *La Place* et *Une Femme* d'Annie Ernaux », *Nottingham French Studies* 38:1 (Spring 1999), 80-92
- Motte, Warren, « Annie Ernaux's Understatement », *The French Review* 69:1 (Oct. 1995), 55-67
- Nelson, Jeanne-Andrée, « Avortement chez Annie Ernaux », *Dalhousie French Studies* 69 (Winter 2004), 73-81
- Oliver, Anne, « Écritures de femme et autobiographie : 'La Place' d'Annie Ernaux », *Studi Francesi* 46:2, 137 (mai-août 2002), 391-407
- Roche, Christian, « Trahison et littérature dans *La Place* d'Annie Ernaux », *Women in French Studies* 7 (1999), 133-41
- Romanowski, Sylvie, « *Passion simple* d'Annie Ernaux : Le Trajet d'une féministe », *French Forum* 27:3 (Fall 2002) 99-114
- Rousseau, Christine, « L'Essai critique d'une universitaire anglaise : *Annie Ernaux, à la première personne* », *Le Monde des livres* (11 février 2005), 3
- Sanders, Carol, « Stylistic Aspects of Women's Writing : The Case of Annie Ernaux », *French Cultural Studies* 4:1, 10 (Feb. 1993), 5-29
- Savigneau, Josyane, « Annie Ernaux, l'écriture et la vie », *Le Monde des livres* (11 février 2005), 3
- , « Le Courage d'Annie Ernaux », *Le Monde* (17 janvier 1992)
- Sheringham, Michael, « Invisible Presences : Fiction, Autobiography and Women's Lives — Virginia Woolf to Annie Ernaux », *Sites* 2 (1998), 5-24
- Simson, Maria, « Annie Ernaux : Diaries of Provincial Life », *Publishers Weekly* 243:50 (Dec. 1996), 49-50
- Thomas, Lyn, « Annie Ernaux, Class, Gender and Whiteness : Finding a Place in the French Feminist Canon ? », *Journal of Gender Studies* 15:2 (July 2006), 159-68
- Thomas, Lyn and Emma Webb, « The Place of the Personal in French Feminist Writing », *Feminist Review* 61 (Spring 1999), 27-48
- Tierney, Robin, « 'Lived Experience at the Level of the Body' : Annie Ernaux's *Journaux extimes* », *SubStance* 35:3 (2006), 113-30. Article disponible en ligne à l'adresse suivante : <<http://muse.jhu.edu/journals/substance/v035/35.3tierney.html>>

Tondeur, Claire-Lise, « Le Passé : Point focal du présent dans l'œuvre d'Annie Ernaux », *Women in French Studies* 3 (Fall 1995), 123-37
 —, « Relation mère/fille chez Annie Ernaux », *Romance Languages Annual* 7 (1995), 173-9

Vilain, Philippe, « Le Dialogue transpersonnel dans l'œuvre d'Annie Ernaux », *Elseneur* 14 (1998), 201-7
 —, « La Ville d'Y(vetot) dans l'œuvre d'Annie Ernaux », *Études Normandes* 47:2 (1998), 51-60
 —, « Le Sexe et la honte dans l'œuvre d'Annie Ernaux », *Roman* 20-50 24 (décembre 1997), 149-64

Viti, Elizabeth Richardson, « Annie Ernaux's *Passion simple* and *Se perdre* : Proust's 'Amour-Maladie' Revisited and Revised », *Nottingham French Studies* 43:3 (Autumn 2004), 35-45
 —, « Ernaux's *Ce qu'ils disent ou rien* : Anne Makes a Spectacle(s) of Herself », *Dalhousie French Studies* 78 (2007), 75-82
 —, « *Passion simple* and *Madame, c'est à vous que j'écris* : 'That's MY Desire' », *Studies in Twentieth Century Literature* 25:2 (Summer 2001), 458-76
 —, « *Passion simple*, 'Fragments autour de Philippe V.' and *L'Usage de la photo* : The Many Stages of Annie Ernaux's Desire », *Women in French Studies* 14 (2006), 76-87
 —, « P.S. : *Passion simple* as Postscript », *Women in French Studies* 8 (2000), 154-63
 —, « Simone de Beauvoir and Annie Ernaux : Love with a Perfect Stranger », *Simone de Beauvoir Studies* 19 (2002-03), 49-56

Warehime, Marja, « Paris and the Autobiography of a *flâneur* : Patrick Modiano and Annie Ernaux », *French Forum* 25:1 (Jan. 2000), 97-113

Welch, Edward, « Coming to Terms with the Future : The Experience of Modernity in Annie Ernaux's *Journal du dehors* », *French Cultural Studies* 18:1 (Feb 2007), 125-36

Willging, Jennifer, « Annie Ernaux's Shameful Narration », *French Forum* 26:1 (Winter 2001), 83-103

d. Sites et pages Internet

Chollet, Mona, « Oublier les mots », in :
 <http://www.inventaire-invention.com/lectures/chollet_ernaux.htm> : Article mis en ligne à l'occasion de la parution de *L'Écriture comme un couteau*

<www.complete-review.com/authors/ernauxa.htm> : Bibliographie sur Annie Ernaux, citations, liens

<<http://www.gallimard.fr/catalog/Entretiens/01052322.htm>> : Entretien avec Annie Ernaux et Marc Marie à l'occasion de la parution de *L'Usage de la photo*

Granger, Alice, « À propos de *L'écriture comme un couteau* », in :
<<http://www.e-litterature.net/general/index.php?repert=Ernaux&aut1=82>>

<<http://www.grasset.fr/Grasset/CtlPrincipal?controlerCode=CtlCatalogue&requestCode=afficherArticle&codeArticle=9782246672715&ligneArticle=0>> : Présentation de *Défense de Narcisse* de Philippe Vilain

Hugueny-Léger, Elise, « 'Une Quête désespérée du réel' : Compte-rendu de *Trajectoires 3* (2006) sur Annie Ernaux et Albert Memmi », *Acta Fabula*, in :
<<http://www.fabula.org/revue/document1932.php>>

<<http://www.livres-online.com/La-Place.html>> : Réactions et opinions à l'œuvre d'Annie Ernaux (*La Place* en particulier)

McNeill, Tony, « Annie Ernaux : *La Place* », in :
<www.sunderland.ac.uk/~os0tmc/contem/er1.htm> : Étude centrée sur *La Place* et *Les Armoires Vides*

II. 2. Autres sources secondaires

a. Sur l'écriture à la première personne

Besançon, Guy, *L'Écriture de soi* (L'Harmattan, L'œuvre et la Psyché, 2002)

Cohn, Dorrit, *Transparent Minds* (Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1978)

Colonna, Vincent, *Autofictions et autres mythomanies littéraires* (Tristram, 2004). Voir en particulier la section « L'Autofiction biographique », 93-117

Darrieussecq, Marie, « L'Autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique* 107 (sept. 1996), 369-80

Didier, Béatrice, *Le Journal intime* (Presses Universitaires de France, Sup, 1976)

Doubrovsky, Serge, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre* (Presses Universitaires de France, Perspectives critiques, 1988). Voir en particulier « Autobiographie/vérité/psychanalyse », 61-79

« Les Écritures du moi, de l'autobiographie à l'autofiction », dossier du *Magazine Littéraire* 409 (mai 2002), 18-66

- Gasparini, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* (Seuil, Poétique, 2004)
- Gilmore, Leigh, *The Limits of Autobiography* (Icatha : Cornell University Press, 2001)
- Girard, Alain, *Le Journal intime* (Presses Universitaires de France, 1963)
- Gusdorf, Georges, *Lignes de vie I : Les Écritures du moi* (Odile Jacob, 2005 [1991])
- Hubier, Sébastien, *Littératures intimes : Les Expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction* (Armand Colin, U, 2003)
- Hughes, Alex, « Introduction », in *Heterographies : Sexual Difference in French Autobiography* (Oxford : Berg, 1999), 1-12
- Jeannelle, Jean-Louis et Catherine Viollet, eds, *Genèse et autofiction* (Louvain-la-neuve : Bruylant-Academia, Au cœur des textes, 2007)
- Kerbrat, Marie-Claire, *Leçon littéraire sur l'écriture de soi* (Presses Universitaires de France, Major, 1997 [1996])
- Lecarme, Jacques, « Origines et évolution de la notion d'autofiction », in *Le Roman français au tournant du XXI^{ème} siècle*, eds Bruno Blanckeman, Marc Dambre et Aline Mura-Brunel (Presses Sorbonne Nouvelle, 2004), 13-23
- Lecarme, Jacques et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie* (Armand Colin, U, 1997)
- Leiris, Michel, « De la littérature considérée comme une tauromachie », in *L'Âge d'homme* (Gallimard, 1990 [1946]), 9-25
- Lejeune, Philippe, *L'Autobiographie en France* (Armand Colin, Cours, Lettres, 1998 [1971])
- , *Les Brouillons de soi* (Seuil, Poétique, 1998)
- , « Cher écran » : *Journal personnel, ordinateur, Internet* (Seuil, La couleur de la vie, 2000)
- , *Je est un autre : L'Autobiographie, de la littérature aux médias* (Seuil, Poétique, 1980)
- , *Le Moi des demoiselles : Enquête sur le journal de jeune fille* (Seuil, La couleur de la vie, 1993)
- , *Le Pacte autobiographique* (Seuil, Poétique, 1975)
- , *Signes de vie : Le Pacte autobiographique 2* (Seuil, 2005)
- Lejeune, Philippe, ed., *L'Autobiographie en procès* (Nanterre : Cahiers RITM 14, 1997)
- , *Cher cahier : Témoignages sur le journal personnel* (Gallimard, Témoins, 1989)

- Lejeune, Philippe et Catherine Bogaert, *Un Journal à soi* (Textuel, 2003)
 —, *Le Journal intime* (Textuel, 2006)
- Malrieu, Philippe, *La Construction du sens dans les dires autobiographiques* (Ramonville Saint-Agne : Erès, 2003)
- Man, Paul de, « Autobiography as De-Facement », in *The Rhetoric of Romanticism* (New York : Columbia University Press, 1984), 67-81
- Marcou, Loïc, *L'Autobiographie : Anthologie* (Garnier Flammarion, Étonnants Classiques, 2001)
- Mathieu-Castelani, Gisèle, *La Scène judiciaire de l'autobiographie* (Presses Universitaires de France, Écriture, 1996)
- Mauger, Gérard, « Les Autobiographies littéraires : Objets et outils de recherche sur les milieux populaires », *Politix : Travaux de science politique* 27 (1994), 32-44
- May, Georges, *L'Autobiographie* (Presses Universitaires de France, 1979)
- Miriaux, Jean-Philippe, *L'Autobiographie : Écriture de soi et sincérité* (Nathan Université, 128:149, 1996)
- Olney, James, ed., *Autobiography : Essays Theoretical and Critical* (Princeton : Princeton University Press, 1980)
- Robin, Régine, *Le Golem de l'écriture : De l'Autofiction au cybersoi* (Montréal : XYZ éditeur, Théorie et littérature, 1997)
- Rousset, Jean, *Narcisse romancier : Essai sur la première personne dans le roman* (Librairie José Corti, 1972)
- Sheringham, Michael, *French Autobiography : Devices and Desires : Rousseau to Perec* (Oxford : Oxford University Press, 2001 [1993])
- Simonet-Tenant, Françoise, *Le Journal intime : Genre littéraire et écriture ordinaire* (Nathan, 128, 2001)
- Vilain, Philippe, *Défense de Narcisse* (Grasset, 2005)

b. Sur l'écriture par les femmes et le féminisme

- Atack, Margaret and Phil Powrie, eds, « Introduction » et « Part I : Feminist Politics and Narrative Strategies », in *Contemporary French Fiction by Women : Feminist Perspectives* (Manchester and New York : Manchester University Press, 1990), 1-11 et 13-95

Beasley, Chris, *What is Feminism ? An Introduction to Feminist Theory* (London and New Dehli : Sage publications, Thousand Oaks, 1999)

Beauvoir, Simone de, *Le Deuxième sexe* (Gallimard, Folio, 1994 [Gallimard, 1949])

Benstock, Shari, ed., *The Private Self : Theory and Practise of Women's Autobiographical Writing* (London : Routledge, 1988)

Cavallaro, Dani, *French Feminist Theory : An Introduction* (London : Continuum, 2003)

Cixous, Hélène, *La Venue à l'écriture* [1976], in *Entre l'écriture* (Des femmes, 1986)

Cixous, Hélène et Catherine Clément, *La Jeune née* (Union Générale d'Editions, 10/18, Série Féminin Futur, 1975)

Chodorow, Nancy, *The Reproduction of Mothering : Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (Berkeley : University of California Press, 1978)

Crouzières-Igenthron, Armelle et Hafid Gafaïti, eds, « (D)écrire la transgression des femmes », in *Femmes et écriture de la transgression* (L'Harmattan, Études transnationales, francophones et comparées, 2005), 9-38

Didier, Béatrice, *L'Écriture-femme* (Presses Universitaires de France, 1991 [1981])

Fallaize, Elizabeth, *French Women's Writing : Recent Fiction* (London : Macmillan, 1993)

Felski, Rita, *Beyond Feminist Aesthetics : Feminist Literature and Social Change* (Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1989)

Holmes, Diana, *French Women's Writing 1848-1994* (London : Athlone, Women in Context, 1996)

——, *Romance and Readership in Twentieth-Century France : Love Stories* (Oxford : Oxford University Press, 2006)

Hughes, Alex and Kate Ince, eds, *French Erotic Fiction : Women's Desiring Writing, 1880-1990* (Oxford and Washington : Berg, Berg French Studies, 1996)

Humm, Maggie, *The Dictionary of Feminist Theory*, second edition (London : Harvester Wheatsheaf, 1995 [1989])

Irigaray, Luce, « Les Trois genres », in *Sexes et parentés* (Minuit, Critique, 1987), 183-96

Jordan, Shirley Ann, « New Women Writers and New Women's Writing in France », in *Contemporary French Womens' Writing : Women's Visions, Women's Voices, Women's Lives* (Bern : Peter Lang, Modern French Identities 37, 2004), 11-73

Knight, Diana and Judith Still, eds, *Women and Representation* (Nottingham : Women Teaching French Occasional Papers 3, The University of Nottingham, 1995)

Landry, Donna and Gerald MacLean, eds, *The Spivak Reader* (New York and London : Routledge, 1996)

Mason, Mary Grimley and Carol Hurd Green, *Journeys : Autobiographical Writings by Women* (Boston, Massachusetts : A Publication in Women's Studies, G. K. Hall & Co, 1979)

Miller, Nancy K., *Getting Personal : Feminist Occasions and other Autobiographical Acts* (New York : Routledge, 1991)

——, « Writing Fictions : Women's Autobiography in France », in *Subject to Change : Reading Feminist Writing* (New York : Columbia University Press, 1988), 47-64

Moi, Toril, ed., *French Feminist Thought : A Reader* (Oxford and New York : Blackwell, 1987)

——, *The Kristeva Reader* (Oxford : Blackwell, 1993 [1986])

Morello, Nathalie et Catherine Rodgers, eds, « Introduction », in *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?* (Amsterdam et New York : Rodopi, Faux titre 230, 2002), 7-45

Rich, Adrienne, *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution* (London : Virago, 1977)

Rye, Gill, *Reading for Change : Interactions between Text and Identity in Contemporary French Women's Writing (Baroque, Cixous, Constant)* (Berlin : Peter Lang, Modern French Identities 9, 2001)

——, « Women's Writing », in *Women in Contemporary France*, eds Abigail Gregory and Ursula Tidd (Oxford : Berg, 2000), 133-52

Rye, Gill and Carrie Tarr, eds, « Focalizing the Body in Contemporary Women's Writing and Filmmaking in France », *Nottingham French Studies* special issue, 45:3 (Autumn 2006). Sections utilisées : « Introduction » by Gill Rye and Carrie Tarr, 1-7 ; « Close-up and Impersonal : Sexual/Textual Bodies in Contemporary French Women's Writing » by Shirley Jordan, 8-23

Rye, Gill and Michael Worton, eds, *Women's Writing in Contemporary France : New Writers, New Literatures in the 1990s* (Manchester and New York : Manchester University Press, 2002)

Sellers, Susan, *Language and Sexual Difference : Feminist Writing in France* (London : Macmillan, Women in Society, 1991)

Sellers, Susan, ed., *Writing Differences : Readings from the Seminar of Hélène Cixous* (Milton Keynes : Open University Press, Gender in Writing, 1988)

Smith, Sidonie and Julia Watson, eds, *Women, Autobiography, Theory : A Reader*, (Wisconsin and London : The University of Wisconsin Press, 1998)

Stanton, Domna C. and Jeanine Parisier-Plottel, eds, *The Female Autograph* (New York : New York Literary Forum, 1984)

Stephens, Sonya, ed., *A History of Women's Writing in France* (Cambridge : Cambridge University Press, 2000)

Woolf, Virginia, *A Room of One's Own* (London : Hogarth Press, 1935 [1929])

c. Autres sources secondaires

Angot, Christine, *L'Inceste* (Stock, 1999)

——, *Pourquoi le Brésil ?* (Stock, 2000)

——, *Quitter la ville* (Le livre de poche, 2002 [Stock, 2000])

Augé, Marc, *Un Ethnologue dans le métro* (Hachette Littératures, Pluriel, 2004 [Hachette Littératures, 1986])

Baqué, Françoise, « Le Personnage et l'histoire », in *Le Nouveau roman* (Bordas, Connaissances, Série Information, 1972), 11-64

Barthes, Roland, « Alain Girard : 'Le journal intime' », in *Œuvres complètes II* (Seuil, 1994), 56-9

——, *La Chambre claire : Note sur la photographie* (Gallimard, Seuil, Cahiers du cinéma, 1980)

——, *Critique et vérité* (Seuil, Tel Quel, 1966)

——, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques* (Seuil, Points, 1972)

——, *Essais critiques* (Seuil, 1964)

——, *Mythologies* (Seuil, 1970 [1957])

——, *Le Plaisir du texte* (Seuil, Tel Quel, 1973)

——, *S/Z* (Seuil, Tel Quel, 1970)

Baudelaire, Charles, « Les petites vieilles », in *Les Fleurs du mal*, section « Tableaux parisiens » (Garnier Flammarion, 1991 [1857]), 133-6

Beauvoir, Simone de, *Les Mandarins* (Gallimard, Folio, 1972 [1954])

——, *Une Mort très douce*, ed. Ray Davison (London : Methuen's Twentieth Century Texts, 1986 [Gallimard, 1964])

Beckett, Samuel, *En Attendant Godot* (Minit, 1990 [1952])

Benson, Rodney and Erik Neveu, eds, *Bourdieu and the Journalistic Field* (Cambridge : Polity Press, 2005)

- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, en deux volumes (Gallimard, 1966 pour le premier volume, 1974 pour le deuxième)
 — et al, *Problèmes du langage* (Gallimard, Diogène, 1966)
- Blanckeman, Bruno; *Les Fictions singulières : Étude sur le roman français contemporain* (Prétexte éditeur, 2002). Contient une étude de *La Place*, 121-123
- Bourdieu, Pierre, *Choses dites* (Minuit, Le sens commun, 1987)
 —, « La Paysannerie, une classe objet », *Actes de recherche en sciences sociales* 17-8 (novembre 1977), 4.
 —, *Le Sens pratique* (Minuit, 1980)
 —, *Sur la télévision* suivi de *L'Emprise du journalisme* (Liber éditions, Raisons d'agir, 1996)
 —, « Vous avez dit 'populaire' ? », in *Langage et pouvoir symbolique* (Seuil, Essais, 2001, 132-51 [*Actes de la recherche en sciences sociales* 46 (1983), 98-105])
- Bourdieu, Pierre, ed., *Un Art moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie* (Minuit, Le sens commun, 2003 [1965])
- Bourdieu, Pierre et Jean-Claude Passeron, *Ce que parler veut dire : L'Économie des échanges linguistiques* (Fayard, 2005 [1982])
 —, *Les Héritiers : Les Étudiants et la culture* (Minuit, Le sens commun, 2006 [1964])
 —, *La Reproduction : Éléments pour une théorie du système d'enseignement* (Minuit, Le sens commun, 2005 [1970])
- Brel, Jacques, « Les vieux » (Éditions musicales Pouchenel, 1963)
- Breton, André, *L'Amour fou* (Gallimard, Métamorphoses, 1937)
 —, *Nadja* (Gallimard, Folio Plus, 1998 [Gallimard, 1928])
- Breton, André, René Char et Paul Éluard, *Ralentir Travaux*, in Paul Éluard, *Œuvres complètes* (Gallimard, Pléiade, vol. I, 1968 [Gallimard, 1930]), 267-87
- Certeau, Michel de, *L'Invention du quotidien I : Arts de faire* (Gallimard, Folio essais, 2004 [Union générale d'éditions, 1980])
- Certeau, Michel de, Luce Giard et Pierre Mayol, *L'Invention du quotidien II : Habiter, cuisiner* (Gallimard, Folio essais, 2003 [Union générale d'éditions, 1980])
- Coates, Paul, *The Double and the Other : Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction* (New York : St. Martin's Press, 1988)
- Colonna, Vincent, *Ma Vie transformiste* (Tristram, 2001)
- Compagnon, Antoine, « La Citation telle qu'en elle-même », in *La Seconde main ou le travail de la citation* (Seuil, 1979), 13-45

Corneille, Pierre, *L'Illusion comique* (Didier, 1957 [1639])

Darrieussecq, Marie, *Le Bébé* (POL, 2005 [2002])

Davis, Colin and Elizabeth Fallaize, *French Fiction in the Mitterrand Years : Memory, Narrative, Desire* (Oxford : Oxford University Press, Oxford Studies in Modern European Culture, 2000)

Denes, Dominique, *Marguerite Duras : Écriture et politique* (L'Harmattan, Critiques littéraires, 2005)

Derrida, Jacques, « Forme et signification », in *L'Écriture et la différence* (Seuil, Tel Quel, 1967), 9-49

——, *Poétique et politique du témoignage* (L'Herne, 2005)

——, *Mal d'archive : Une Impression freudienne* (Galilée, 1995)

Despentes, Virginie, *Baise-moi* (Florent Massot, 1993)

Desplechin, Marie et Denis Darzacq, *Bobigny centre ville* (Actes sud, 2006)

Dillman, Karin J., *The Subject in Rimbaud : From Self to 'Je'* (New York : Peter Lang, series 2, Romance Languages and Literature, 23, 1984)

Doubrovsky, Serge, *Fils* (Gallimard, Folio, 2001 [Galilée, 1977])

——, *Pourquoi la nouvelle critique : Critique et objectivité* (Mercure de France, 1966)

Duras, Marguerite, *Outside* (Gallimard, Folio, 1995 [POL, 1984])

Eco, Umberto, *Lector in Fabula : Le Rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* (Le Livre de Poche, Essais, trad. Myriem Bouzaher [Grasset, 1985 pour la première traduction en français ; Milan : Bompiani, 1979 pour la version originale])

Éluard, Paul, *Au rendez-vous allemand*, in *Œuvres complètes* (Gallimard, Pléiade, vol. I [Minuit, 1944], 1251-89)

——, *Donner à voir*, in *Œuvres complètes* (Gallimard, Pléiade, vol. I, 1968 [Gallimard, 1939], 917-1004)

——, *La Vie immédiate*, in *Œuvres complètes* (Gallimard, Pléiade, vol. I, 1968 [Gallimard, 1932], 361-402)

——, *Les Yeux fertiles*, in *Œuvres complètes* (Gallimard, Pléiade, vol. I, 1968 [Gallimard, 1936], 491-510)

Etcherelli, Claire, *Elise ou la vraie vie* (Denoël, 1967)

Fayolle, Roger, *La Critique* (Armand Colin, U, 1978)

Foucault, Michel, « Préface à la transgression », in *Dits et écrits*, vol. I, eds Daniel Defert et François Ewald (Gallimard, 2001 [1994]), 261-78

Fleutiaux, Pierrette, *Des Phrases courtes, ma chérie* (Actes Sud, 2001)

Freud, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais* (Gallimard, Folio essais, trad. de l'allemand par Bertrand Féron, 1985) [*Das Unheimlich* (1919)]

Gainsbourg, Serge, « Je t'aime moi non plus » (Melody Nelson Publishing, 1969)

Genette, Gérard, *Figures III* (Seuil, Poétique, 1972)

——, *Palimpsestes : La Littérature au second degré* (Seuil, Points, 1992 [1982]).

Voir en particulier « Cinq types de transtextualité, dont l'hypertextualité », 7-16

——, *Seuils* (Seuil, Points, 2002 [Poétique, 1987])

Glaudes, Pierre et Yves Reuter, *Le Personnage* (Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 1998)

Godard, Jean-Luc, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (Distribution Société des Films Sirius, 1967)

Goncourt, Edmond et Jules de, *Préfaces et manifestes littéraires* (Charpentier et Cie, 1888)

Graaf, Daniel A. de, *Arthur Rimbaud : Sa Vie, son oeuvre* (Assen, Pays-bas : Bibliothèque littéraire Van Gorcum, 1960)

Hamon, Philippe, *Le Personnel du roman : Le Système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola* (Genève : Droz, Histoire des idées et critique littéraire, vol. 211, 1983)

Hawthorn, Jeremy, *Unlocking the text : Fundamental Issues in Literary Theory* (London : Edward Arnold, 1992 [1987])

Holub, Robert C., *Reception Theory : A Critical Introduction* (London : Methuen, New accents, 1985 [1984])

Iser, Wolfgang, *L'Acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique* (Bruxelles : Pierre Margada, Philosophie et langage, 1985 [trad. par Evelyne Sznycer de *Der Akt des Lesens*, München : Wilhelm Fink Verlag, 1976])

Jauss, Hans Robert, *Towards an Aesthetic of Reception*, trad. par Timothy Bathi, introduction Paul de Man (Minneapolis : University of Minnesota Press, Theory and History of Literature, vol. 2, 1982)

Jefferson, Ann, « Biography and the question of literature », conférence donnée à l'Université de Durham le 2 mars 2005. Le texte intégral est disponible à l'adresse suivante : <<http://www.dur.ac.uk/resources/mlac/jeffersontext.pdf>>

Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman* (Presses Universitaires de France, Écriture, 1992)

Kristeva, Julia, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique* 23:239 (avril 1967), 438-65

—, *Étrangers à nous-mêmes* (Fayard, 1988)

Lacan, Jacques, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », in *Écrits* (Seuil, 1966 [1949 pour le texte original]), 92-9

Lahire, Bernard, *L'Homme pluriel : Les Ressorts de l'action* (Nathan, Essais et Recherches, 1998)

Laurens, Camille, *Dans ces bras-là* (Gallimard, Folio, 2003 [POL, 2000])

Lioure, Françoise, ed., *Construction/déconstruction du personnage dans la forme narrative au XX^{ème} siècle* (Clermont-Ferrand : Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1993)

Lukács, Georg, « The Writer and the Critic », in *Writer and Critic and Other Essays*, ed. Arthur Kahn (London : Merlin Press, 1970), 189-226

Maspero, François, « Anaïk Frantz », in *Transit et Cie* (La Quinzaine littéraire, Louis Vuitton, Voyager avec, 2004), 251-70

—, *Les Passagers du Roissy-Express* (Seuil, Points, 1990. Photographies d'Anaïk Frantz)

Mauss, Marcel, *The Gift* (London : Routledge Classics, 2002 [1990 pour la traduction par W. D. Halls et pour l'introduction par Mary Douglas]) [« Essai sur le don : Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *L'Année sociologique* 2, 1923-4]

Millet, Catherine, *La Vie sexuelle de Catherine M.* (Seuil, 2001)

Perec, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Christian Bourgeois éditeur, 1982 [Union générale d'éditions, 1975])

Plett, Heinrich F., ed., *Intertextuality* (Berlin and New York : Walter de Gruyter, Research in Text Theory, Vol. 15, 1991)

Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve* suivi de *Nouveaux mélanges* (Gallimard, 1954)

Ricardou, Jean, *Le Nouveau roman* (Seuil, Écrivains de toujours, 1973)

Rice, Philip and Patricia Waugh, *Modern Literary Theory : A Reader*, fourth edition (London : Hodder Arnold, 2001 [1989])

Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre* (Seuil, Essais, 1996 [1990])

Rimbaud, Arthur, *Lettres du voyant*, ed. Gérard Schaeffer. Précédé de « La Voyance avant Rimbaud » par Marc Eigeldinger (Genève : Textes littéraires français, Librairie Droz, 1973)

—, *Œuvres complètes*, ed. Pierre Brunel (Le Livre de Poche, Classiques Modernes, Librairie Générale française, 1999)

Renaud, « Mon Bistrot préféré », in *Boucan d'enfer* (Virgin, 2002)

Rosset, Clément, *Loin de moi : Étude sur l'identité* (Minuit, 1999)

Rousseau, Jean-Jacques, *Les Confessions*, in *Œuvres complètes* (Gallimard, Pléiade, vol. I, 1959 [1782]), 1-656

Sarraute, Nathalie, *Disent les imbéciles*, in *Œuvres complètes* (Gallimard, Pléiade, 1996 [Gallimard, 1976]), 835-920

—, *L'Ère du soupçon : Essais sur le roman*, in *Œuvres complètes* (Gallimard, Pléiade, 1996 [Gallimard, 1956]), 1551-1620

—, *L'Usage de la parole*, in *Œuvres complètes* (Gallimard, Pléiade, 1996 [Gallimard, 1980]), 921-85

Sartre, Jean-Paul, *Huis clos* suivi de *Les Mouches* (Gallimard, Folio, 1998 [Gallimard, 1947])

—, *Qu'est-ce que la littérature ?* (Gallimard, 1948)

Sebbar, Leïla, *Métro : Instantanés* (Éditions du Rocher, Esprits libres, 2007)

Sheringham, Michael, « Cultural Memory and the Everyday », *Journal of Romance Studies* 3:1 (Spring 2003), 45-57

—, *Everyday Life : Theories and Practices from Surrealism to the Present* (Oxford : Oxford University Press, 2006)

—, « Memory and the Archive in Contemporary Life-writing », *French Studies* 59:1 (2005), 47-53

Stallybrass, Peter and Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression* (Ithaca, New York : Cornell University Press, 1986)

Steiner, Jean-Luc, « Variables », in *La Poésie et ses raisons* (José Corti, 1990), 13-72

Still, Judith and Michael Worton, eds, *Intertextuality : Theories and Practices* (Manchester : Manchester University Press, 1990)

Tournier, Michel, *Journal extime* (Gallimard, Folio, 2004)

Vigny, Alfred de, *Chatterton* (Bordas, 1964 [1835])

Vilain, Philippe, *L'Étreinte* (Gallimard, L'Infini, 1997)

Webber, Andrew J., *The Doppelgänger : Double Visions in German Literature* (Oxford : Clarendon Press, 1996)

Wieviorka, Annette, *L'Ère du témoin* (Plon, 1998)

Zola, Émile, *Mes Haines*, in *Œuvres complètes I*, ed. Henri Mitterand (Nouveau Monde éditions, 2002 [Achille Faure, 1866]), 709-864

d. Autres sites et pages Internet

Association Pour l'Autobiographie (APA), in :
<<http://sitapa.free.fr>> : Site de l'association

Lejeune, Philippe, « Bibliographie générale sur l'autobiographie », in :
<<http://www.autopacte.org>> : Site Internet de Philippe Lejeune

